This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

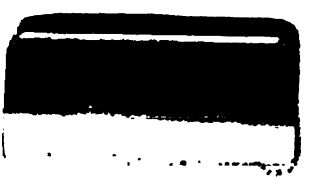
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class



Peter Cornelius

Literariſche Werke

Erſte Geſamtausgabe

im Auftrage ſeiner Familie herausgegeben

III. Band.

Aufſätze über Muſik und Kunſt

geſammelt und herausgegeben

von

Edgar Iſtel

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1904

Peter Cornelius

Aufſätze über Muſik und Kunſt

zum erſtenmal geſammelt und herausgegeben

von

Edgar Iſtel

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1904

GENERAL

Vorwort und Einleitung.

Ein langgehegter inniger Herzenswunsch geht dem Herausgeber in Erfüllung, indem er die letzte Hand an diese Sammlung legt, die ihm so lieb und teuer geworden. Mußte er doch bis jetzt in einer Epoche, die sich anschickt, die große Wiedergeburt deutschen Kunstlebens aus dem Geiste der Musik rückblickend zu überschauen, jene kostbaren Edelsteine, die dem tiefem Gemüt und der anmutigen Liebenswürdigkeit einer wahrhaften Künstlernatur entsprossen, so lange unter dem Schutt vermoderter Polemik und antiquierter Zeitungsnotizen vergraben, schmerzlich vermissen. Nun, da der Schatz glücklich gehoben und dem deutschen Volke erschlossen ist, sei allen jenen, die dabei werktätig mitgeholfen, der herzlichste Dank dargebracht. Nächst der Familie Cornelius selbst, die durch unermüdliche Mitteilung die Arbeit förderte, sei vor allem des selbstlosen Zurücktretens des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Adolf Stern in Dresden gedacht, der von dem wohl schon ein Menschenalter gehegten, aber durch ungünstige Umstände stets vereitelten Plane einer Sammlung der Aufsätze zu Gunsten seines jungen Mitbewerbers zurücktrat, um so ein rascheres Erscheinen der Sammlung zu ermöglichen. Persönlich ist der Herausgeber sodann insbesondere Herrn Dr. med. Leopold Hirschberg in Berlin, der unabhängig von Prof. Stern und dem Herausgeber, ebenfalls einen diesbezüglichen Plan bereits in Angriff genommen hatte, für seine überaus uneigennützige Unterstützung verpflichtet; wertvolle Nachrichten dankt er überdies noch den eifrigen Bemühungen der Herren Prof. Dr. Rob. Davidsohn (Florenz), Oberbibliothekar Dr. Kopfermann

137772

(Berlin), Dr. A. Neißer (Wien), J. G. Prod'homme (Paris) und Gustav Schoenaich (Wien).

Die vorliegende Sammlung umfaßt mit alleinigem Ausschluß der Übersetzungen alles, was dem Herausgeber irgendwie erreichbar war, leider jedoch nicht alle Aufsätze, von deren Existenz im Druck er Kunde erhalten, abgesehen von einer Reihe von Arbeiten, die, nicht zum Druck gelangt, verloren gingen oder in irgend einer Autographensammlung ein für die Allgemeinheit nutzloses Dasein verbringen. Der Herausgeber richtet daher im Interesse der Sache an alle jene, die im Besitz hier nicht abgedruckter Artikel sind, die dringende Bitte, ihm durch die Verlagshandlung eine genaue Kopie zugehen zu lassen, und dankt im voraus für alle diesbezüglichen Mitteilungen.

Cornelius selbst, der wohl auch einmal die Absicht hatte, seine Schriften zu sammeln, hat unter dem 10. März 1864 in seinem großen Arbeitsbuche ein Verzeichnis seiner bis dahin geschriebenen Aufsätze angefertigt, in dem folgende bisher leider völlig unauffindbare Artikel verzeichnet sind:

1. (1850—51) Eine Messe von Naumann und ein Vaterunser von Taubert (wo?).
2. (1850—51) 6 Opernkritiken in dem „Modenspiegel" (Verlag von Janke, Berlin).
3. (Aus der Weimarer Zeit) „Hector Berlioz" in der Pariser Gazette musicale (wann?).

Unauffindbar blieben auch drei das Karlsruher Musikfest behandelnde ungedruckte Artikel, deren Titel nach einer Tagebuchnotiz Cornelius' lauten:

1. Terzopf (sic).
2. Brief eines Wohlwollenden.
3. Die sieben Unbekannten.

Ein eigentümliches Mißgeschick waltete über einigen Aufsätzen, die Cornelius im Jahre 1868 in der „Die Station" betitelten Beilage zum „Berliner Börsencourier" veröffentlichte. Jahrelang bemühten sich Herausgeber und Verlag, ein Exemplar dieser nirgends zu findenden Zeitschrift aufzutreiben, und als dies endlich während der Drucklegung doch noch gelang, konnte der Besitzer, Herr Prof.

Dr. Davidsohn in Florenz, in seinem Exemplar bis zum Jahre 1874 nur einen Aufsatz entdecken. Ein zweiter Aufsatz, wohl in der Probenummer enthalten, ist sicher veröffentlicht worden; ob noch ein dritter, bleibt ungewiß.

Was nun die Redaktion der vorliegenden Ausgabe betrifft, so hat sich der Herausgeber eng an die wenigen ihm zur Verfügung stehenden Manuskripte, meist aber an die ihm einzig vorliegenden ersten Drucke angeschlossen, ohne freilich sich einer Buchstabenpietät zu befleißigen. Insbesondere ist die Orthographie auf Wunsch des Verlags durchaus den neuesten amtlichen Grundsätzen, denen sich alle deutschsprechenden Staaten angeschlossen haben, angepaßt worden. Auch im übrigen mußte manches, das im ersten Druck schon ersichtlich korrumpiert war, durch leichte Retuschen (auch bisweilen in der Interpunktion) in dem von Cornelius angestrebten Sinne hergestellt werden, während die nach dem Manuskript gedruckten Aufsätze nur von ersichtlichen Schreibfehlern gereinigt werden durften. Da sämtliche Aufsätze mit Ausnahme eines einzigen (vgl. Seite 77) anonym publizierten Artikels mit vollem oder abgekürztem Namen erschienen, wurde dieser überall da, wo er ausgeschrieben erschien, fortgelassen. Bezüglich der erläuternden Notizen glaubte der Herausgeber im Interesse des großen Publikums, dem viele der von Cornelius als bekannt vorausgesetzten Personen und Verhältnisse wohl heute völlig fremd sind, nicht allzukarg sein zu dürfen, um so mehr, als selbst dem Fachmann der eine oder andere Hinweis vielleicht nicht unerwünscht sein dürfte.

Wie Musik und Dichtungen des liebenswürdigen Meisters, so tragen auch dessen Schriften durchaus das eigenartige Gepräge seines tiefen Gemüts und reichen Geistes. Peter Cornelius war kein Tages- und Lohnschreiber:

Fraget Brendel, Hinze, Kahnt,
Die ich oft genug gemahnt,
Ich für mein Teil habe nie
Nur ein Honorar geahnt!

— so ruft er einmal humoristisch-verzweifelt aus — er war vielmehr ein Gelegenheitsdichter im schönsten Sinne des Goetheschen Wortes, ein Dichter, auch wenn er nicht im Reime, dessen kunstvollste Verschlingungen er meisterhaft beherrschte, sein edles Gemüt erschloß. Und wenn er zur Feder griff, dann hatte er etwas zu sagen, etwas Rechtes und Tiefes, etwas Warmes und Ernstes, und mochte er auch aus der Fülle seines goldenen Humors die lustigsten Kapriolen sprudeln lassen, nie suchte er als witziger Feuilletonist mit dem Strahl seines Geistes zu blenden, stets war es ihm ernst, angesichts des Erfolgs eitler Modegötzen ringsumher oft bitter ernst mit der echten Kunst und ihren wahren Priestern.

Franz Liszt, Hector Berlioz, Richard Wagner, das gewaltige Dreigestirn am Himmel neudeutscher Musik, sie waren es, zu denen sein Herz sich zeit seines Lebens menschlich und künstlerisch mit Allgewalt hingezogen fühlte, zu einer Zeit, wo es noch nicht Mode war in deutschen Landen für „Zukunftsmusik" zu schwärmen, und eine erkleckliche Dosis Mut und Unerschrockenheit dazu gehörte, angesichts der Preßzustände jener Tage namentlich als deutscher selbstschaffender Künstler öffentlich das Wort für jene ganz Großen zu ergreifen. Daß aber hinter den Schriften unseres Peter Cornelius nicht der übliche musikdilettierende Literat vom Schlage solcher Leute, die sich an die Rockschöße Liszts und Wagners hängten, um ihrer elenden Null durch die vorangestellte Größe dieser Männer einen imaginären Wert zu verleihen, daß vielmehr „selber aner", ein „Cornelianer" wie er sich stolz-bescheiden einmal nennt, dahintersteht, eine abgerundete Persönlichkeit, die selbst ein eigenes Wort in der tönenden Kunst und nicht nur auf dem Papier zu sagen hatte, das verleiht seinen Aufsätzen einen Wert, der sie unmittelbar an die Aufsätze unserer Allergrößten anreiht. Sehen wir hier von den Schriften Wagners ab, der seiner epochemachenden Stellung in der Geschichte gemäß fast stets in eigner Sache das Wort führte, so besitzen wir Deutschen eigentlich nur noch in E. T. A. Hoffmanns und Schumanns, für die gleiche Epoche in Hans v. Bülows an sich etwas außerhalb dieser Entwicklungsreihe stehenden geistvollen Schriften etwas, das diesen Aufsätzen würdig an die Seite treten könnte.

Die moderne deutsche Musikschriftstellerei, der es nicht wie dem 18. Jahrhundert genügt, mit dem Seziermesser des Verstandes den Organismus des Kunstwerks prüfend zu zerlegen, die vielmehr intuitiv sich seinem poetischen Geist zu nähern versucht und es selbst im Zusammenhange mit der Persönlichkeit des Schöpfers, der geschichtlichen Entwicklung und der allgemeinen Kultur zu erfassen trachtet, sie konnte eigentlich nur ein Kind der Romantik sein, als deren charakteristisches Moment die Erzielung musikalischer Stimmung durch poetische Mittel, dichterischer Eindrücke mit Hülfe der Tonkunst erscheint. Zwar hatte schon Wilhelm Heinse, in gewissem Sinne allerdings auch ein Vorläufer der Romantik, in seinem merkwürdigen Musikroman „Hildegard von Hohenthal" den Versuch gemacht, musikalische Werke zugleich technisch zu analysieren und poetisch zu erfassen, aber erst bedeutend später sollte der Mann erstehen, der in einer bis dahin in Deutschland unerhörten Weise zugleich die bedeutendsten Fähigkeiten zur Musik, Poesie und Zeichnung in sich vereinend, und doch trotz seines heute fast ausschließlich gewordenen literarischen Ruhmes durchweg auch in seinen poetischen Werken aus dem Geiste der Musik schöpfend, als Ahne unserer heutigen Art, über Musik zu schreiben, zu gelten hat; es ist dies der so viel mit Unrecht gelästerte, von engherzigen Literaturgeschichtsschreibern bis heute noch als Ausgeburt aller möglichen Schreckniſse verschrieene E. T. A. Hoffmann, der seltsam-phantastische Berliner Kammergerichtsrat.

Hoffmann, dem die Musik kein müßiges Getändel, sondern tiefste Herzenssache, geheiligte Offenbarung des Weltwesens schon ganz im Sinne Schopenhauers war, er hat, wenn auch im Anfang von Jean Paul und Tieck angeregt, tiefste Sachkenntnis und innigstes Nachempfinden bei der Betrachtung musikalischer Werke vereinigt. Er war der erste, der, mit einer wahrhaft universellen Bildung ausgerüstet, aber doch ganz und gar als schaffender Musiker (und er war, das hat selbst Weber anerkannt, ein durchaus eigenartiger Komponist) an Kunstwerke herantrat und ihrem geheimsten Pulsschlag zu lauschen verstand. Ein glühender Enthusiasmus für alles wahrhaft Große, eine poetische Farben-

palette, die alle feinsten Nuancierungen des tönenden Kunstwerks zu spiegeln wagen durfte, ein beißender Spott für alles Hohle, Nichtige der Tagesmode und eine prophetische Sehergabe vereinigten sich in diesem ungewöhnlichen Geiste, der erst von Schumann, dem zwar größeren spezifischen Musiker, aber trotz all seiner Feinheiten doch ihm als Stilist nicht ganz ebenbürtigen, erreicht und dann auch gelegentlich übertroffen wurde.

Schumann, von Hoffmanns Schriften, wie übrigens auch Richard Wagner, aufs tiefste beeinflußt, trat in jeder Hinsicht in seine Fußtapfen, und der Geist E. T. A. Hoffmanns war es, der über den ersten epochemachenden Jahrgängen der „Neuen Zeitschrift für Musik" segnend schwebte; die „Davidsbündler" wurden zu Bundesgenossen der „Serapionsbrüder". Schumanns Programm „die Poesie der Kunst wieder zu Ehren kommen zu lassen" wurde in seinen besten Jahren aufs schönste erfüllt, und ein reiches Füllhorn echter, gemütstiefer Bilderpracht und herrlichsten Humors ergoß sich in die seiner Kunst gewidmeten Schriften. Gleich jenem mythischen König, unter dessen Händen sich alles zu Gold verwandelte, vermochte auch er, was er ergriff, durch das Gold seiner Poesie zu veredeln, und Menschen und Dinge, die uns sonst fremd und kalt berührten, erhielten so im Lichte seiner Persönlichkeit einen Schimmer, der auch heute noch an ihnen haftet.

Und hierin namentlich ist Cornelius der echte und ebenbürtige Nachfolger dieser beiden Romantiker geworden; tiefste Sachkenntnis und warme Begeisterung für echte Kunst, ein gewaltiges, alle Gebiete des Schönen umfassendes Wissen, ein warmes, fühlendes Herz sprechen sich bei ihm aus in einem vollendet schönen, von poesievollen Bildern umrankten Stil. Stets leuchtet jener deutsche Sinn hervor, der von je den wahren Künstler auszeichnete, und der selbst in einer Spreu von Scherzen ein keimträchtiges Korn des Ernstes birgt. „Ein Ausüben der Kunst um der Kunst willen, des Schönen dem Schönen zuliebe, zu ewigen, nicht zu eitlen, vergänglichen Zwecken", diese seinem prächtigen Aufsatz „zum Jahreswechsel 1868" entnommenen Worte bezeichnen nicht nur die Richtschnur seines künstlerischen, sondern vornehmlich auch seines literarischen Schaffens, sie bildeten den Prüfstein, an dem er jede ihm

entgegentretende Kunsterscheinung auf ihren wahren Gehalt erprobte.

Zeitlich deckt sich seine schriftstellerische Tätigkeit fast genau mit seinem Berliner, Weimarer und Münchener Aufenthalt, während die für seine künstlerische Fortentwicklung so überaus wichtige Wiener Zeit in dieser Hinsicht fast unfruchtbar war. So kann man die Berliner Epoche als die des Knospens, die Weimarer als die der Blüte, die Münchner als die der Reife wohl mit Recht bezeichnen.

In Berlin, wo er mit einigen bisher nicht mehr aufzufindenden Tageskritiken in einer Modezeitung begann, trat er bald zu der von Kossak geleiteten Fachzeitung „Echo" in ein näheres Verhältnis, und hier sollte sich der junge Musiker allmählich als Persönlichkeit entwickeln. Während beispielsweise die ersten beiden der hier mitgeteilten Aufsätze (die erst nach Cornelius' Tode publizierte Autobiographie wurde hier nur der Einführung wegen vorangesetzt) über Meyerbeer und Rossini noch etwas farblos sind, tritt uns in dem liebenswürdigen Lortzingaufsatz schon all das, was die späteren besten Aufsätze auszeichnet, deutlich, wenn auch erst im Keim entgegen, um sich in den nachfolgenden Artikeln immer herrlicher zu entwickeln. Mit der Besprechung des Chopinbuchs von Liszt tritt der Name in den Vordergrund, der von nun an Cornelius' Feder mehr wie ein anderer beherrschen sollte, und zugleich deutet er die Wendung in dem Leben des jungen Komponisten deutlich an: sein Lebensweg zeigte nach Weimar, der geheiligten Stätte deutschen Geisteslebens. Das reizende Capriccio „Eine Kunstfahrt nach Leipzig" zeigt ihn schon mitten in dem fröhlichen Kreise der neuen Genossen in Huldigung vor dem neuen im Westen erschienenen Sterne: Hector Berlioz. Auf Liszts Empfehlung auch an dem Kreise der „Neuen Zeitschrift für Musik" beteiligt, die Brendel von Schumann übernommen, betätigt er sich von nun an dort mit besonderer Vorliebe in mancherlei Aufsätzen musikalischer Natur, von denen als Unikum sarkastischer Schärfe bei dem sonst so milden Cornelius die Kritik über Heinze (S. 47) besonders bemerkenswert ist.

Nur noch zweimal, mit dem liebenswürdigen Aufsatz „Im

Loh" und mit dem noch einmal wie zum Abschied von der Stätte des edelsten Kunstlebens geschriebenen Aufsatz „Weimar", kehrte er zum „Echo" zurück. Im darauffolgenden Jahre fiel Cornelius' Erstlingswerk, der köstliche „Barbier von Bagdad" einer gemeinen Kabale zum Opfer; Liszt legte den Taktstock nieder, und Cornelius wanderte nach Wien. Eine lange Pause in seinem schriftstellerischen Wirken trat ein; was hätte er auch den Wienern, die sich täglich von einer der widrigsten Preßcliquen Europas damals beschwatzen ließen, zu sagen gehabt? Ein Kuriosum dieses Wiener Aufenthaltes bildet die Tatsache, daß kein Geringerer als Rich. Wagner einmal die Initialen Peter Cornelius' (natürlich mit dessen Einverständnis) benutzte, um in einer Zeitung das Wort zu ergreifen: der auf Seite 72 ff. abgedruckte Aufsatz über das Wiener Hofoperntheater ist trotz der Chiffre P. C. nicht von Cornelius, sondern von Wagner verfaßt. Gustav Schoenaich in Wien hat nach seiner an den Herausgeber gerichteten Mitteilung selbst das Manuskript zur Druckerei befördert und die Korrektur gelesen, und in der Tat, wenn man näher zusieht, ist Wagners Stil an einigen Stellen nicht zu verkennen. Leider wurde diese Nachricht erst nach Beendigung des Druckes dem Herausgeber übermittelt, und so konnte der Pseudo-Cornelianische Aufsatz nicht mehr eliminiert werden. Wagners Absicht war übrigens, den Theaterdirektor Matteo Salvi, der die (später nach endlosen Proben doch vereitelte) Aufführung des Tristan in Angriff genommen hatte, etwas zu unterstützen, und daß dabei der große Meister als wohlwollender Ballettkritiker auftrat, ist ein so interessantes Faktum, daß der Leser dieses Buches den kleinen Aufsatz wohl gern mit in Kauf nehmen wird. Nur einmal ergriff Cornelius selbst das Wort in Wien, und eine ihm angebotene Kritikerstelle an den „Wiener Neuesten Nachrichten" schlug er aus: im Joche der Tageskritik hätte er, der stets sein Bestes gab, sich verblutet. So sehen wir ihn erst wieder in München, wo sich unter Wagner und Bülow aufs neue ein wahrhafter Kult des Edelsten zu eröffnen schien, in die Öffentlichkeit treten und besonders des großen Dramatikers Prinzipien vor dem Forum Deutschlands verteidigen, aber auch, seinem Meister Liszt getreu, bei jeder

Gelegenheit für dessen Kunst den Boden ebnen und namentlich unablässig für die „heilige Elisabeth" wirken. Seine bedeutendsten Aufsätze über Wagner und dessen Kunst entstehen: „Der Lohengrin in München", „Der Tannhäuser in München", „Beim Jahreswechsel", die beiden Meistersinger-Aufsätze und namentlich auch sein letzter Aufsatz „Deutsche Kunst und Richard Wagner" — sie bezeichnen nicht nur den Höhepunkt der schriftstellerischen Leistungen Cornelius', sondern sie gehören auch zu dem Allerbesten, was über den Bayreuther Meister überhaupt jemals und bis auf den heutigen Tag geschrieben wurde, und wiegen in ihrer kurzgedrängten, wenn auch scheinbar oft vom Gegenstand abschweifenden Form dickleibige Bände voll biographisch-historischer Weisheit auf.

Was sie vor allem auszeichnet, das ist ihre Sachlichkeit, und sachlich sind diese Aufsätze trotz aller Wärme und Liebe für Wagner und sein Werk. Aber wenn wir einen Menschen nur durch das Medium der Liebe in seinem tiefsten Wesen erfassen können, um wieviel mehr gilt das für den Künstler, dessen Leben und Schaffen nur aus der inbrünstigen Kraft dieser Himmelsmacht zu fließen vermag. Allein der alte Spruch, daß Liebe blind mache, erfüllte sich hier nicht: wohl keiner von all denen, die für Wagner schrieben, hat mit solcher Offenheit, wie sie nur dem edlen Gemüt gegeben ist, all das, was er an Bedenken auf dem Herzen hatte, ausgesprochen, unbekümmert um die Scharen all der weihräuchernden Sklavenseelen, die sich stets von den Brocken der Herrentische nährten. Denn Cornelius war ein ganzer Mann, und das verleugnete er auch der Majestät des Genies gegenüber nicht, vor deren Königsthron der Männerstolz selten genug zu finden ist. Und das kann ihm nicht hoch genug gepriesen werden.

Aber nicht nur auf dem Gebiete der Musik ergriff Cornelius das Wort, seinem umfassenden Wissen und Können war es ermöglicht, auch über bildende Kunst in einer Weise sich zu äußern, die ihm das höchste Lob bedeutender Fachleute eintrug: die beiden in dieser Ausgabe enthaltenen Aufsätze über Genelli beweisen das ebenso wie der Artikel über Preller.

Und wenn nun der Herausgeber dies Buch der Öffentlichkeit übergibt, so bleibt ihm als Geleitwort nur der Wunsch, diese köstlichen Aufsätze, die in ihrer Mischung von treuem Ernst und herzensfroher Schalkheit wohl einzig dastehen, möchten ihre werbende Kraft bewähren und dem kleinen Kreis derer, die fernab von dem lauten Getriebe des Marktes in stiller Kammer ihre deutschen Meister ehren, einen guten Zuwachs verschaffen. Mancher, dem der „Barbier von Bagdad", der „Cid", die „Gunlöd" oder die Liederzyklen des Meisters jetzt noch fremd sind, wird dann in stiller Verehrung sich neigen vor Peter Cornelius, dem Weihnachtskinde mit dem goldenen Herzen.

München, im Dezember 1903.

Dr. Edgar Istel.

Inhalt.

Seite

Vorwort und Einleitung des Herausgebers V

Aufsätze über Musik.

Autobiographische Skizze (1874) 1
Über den Propheten von Meyerbeer (1851) 9
Mosè, Opera in 4 atti da Rossini (1851) 12
Konzert zum Vorteil der Hinterbliebenen des Kapellmeisters Lortzing (1851) 15
Neuere Trio-Kompositionen für Piano, Violine und Violoncello (1851) 19
Die Gebrüder Müller in Berlin (1851) 22
Friedrich Chopin von Franz Liszt (1852) 25
Eine Kunstfahrt nach Leipzig (1854) 29
Henry Litolff, Ouvertüre zu Griepenkerls Girondisten (1854) 36
Eine Auffassungsstudie zu Beethovens Cis-moll-Sonate (1854) 39
Richard Würst, Preissinfonie in F-dur (1854) 41
G. A. Heinze, Op. 24—26 (1855) 47
Im Loh (1856) 49
Weimar (1857) 61
Landgraf Ludwigs Brautfahrt (1857) 65
Wiener Hofoperntheater (1861) vgl. Vorwort S. XII 72
Eine Aufführung der „heiligen Elisabeth" von Liszt (1866) 77
Der Lohengrin in München (1867) 80
Das Fest des „Allg. deutschen Musikvereins" in Meiningen (1867) . . 115
Der Tannhäuser in München (1867) 126
„Der Diamant des Geisterkönigs" von Raimund (1867) 144
Münchner Musikbericht (1867) 147
Beim Jahreswechsel (1868) 154

Seite
Die heilige Elisabeth von Liszt (1868) 158
Bericht über die Aufführung der „heiligen Elisabeth“ (1868) 166
Die Meistersinger von Richard Wagner (1868) 169
Richard Wagners Meistersinger in München (1868) 178
Deutsche Kunst und Richard Wagner (1871) 187

Aufsätze zur bildenden Kunst.

Genellis Leben 200
Bonaventura Genelli 207
Eine deutsche Künstlerfamilie (Preller) 233

Nachtrag.

Musikbericht (1863) 240
Register 245
Druckfehlerberichtigungen 251

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Autobiographische Skizze.

(Musikal. Wochenblatt, 6. Nov. 1874, Nr. 45.)[1]

„Karl August Peter Cornelius, geboren zu Mainz am Weihnachtsabend 1824 als dritter Sohn des Schauspieler-Paares Karl[2] und Friederike Cornelius.[3]

Vater und Mutter — wie läßt sich das in so engen Rahmen drängen! — Der Vater, in Düsseldorf geboren, Sohn eines Kupferstechers Cornelius,[4] der noch in späterer Zeit umsattelte und zum Theater ging, als ein bedeutender Realist unter seinen Kollegen gerühmt war — hatte sich aus einer äußerst bedrängten, schicksalsvollen Kindheit zu einer hochgeachteten Stellung emporgeschwungen. Christen[5] in München sagte mir einst: „Eßlair,[6] Laroche[7] und Ihr Vater, die drei!" Der Vater entsagte dem Wandern, blieb

[1] Anmerkung der Redaktion: Nachstehende, die gemütvolle Persönlichkeit des leider viel zu früh dahingeschiedenen Künstlers wiederspiegelnde Autobiographie wurde bereits vor Jahr und Tag von uns veranlaßt, doch trug ihr Verfasser in allzugroßer Bescheidenheit nachträglich Bedenken gegen ihre Veröffentlichung, da er eine falsche Auslegung befürchtete, bevor er nicht die künstlerischen Pläne, welche sein Inneres füllten, vollständig zur Ausführung gebracht habe. Der Tod hat jäh alledem eine Ende gesetzt und gar manches, was dem Heimgegangenen besonders am Herzen lag, ist gleich im ersten Keim erstickt worden. Mögen die Leser unseres Blattes in dem hier niedergelegten Vermächtnis zunächst die liebenswürdige Natur des Menschen Peter Cornelius erkennen lernen, auf den Musiker und Dichter in ihm kommen wir gelegentlich wieder zurück.

[2] Getauft: 6. März 1793. A. d. H.

[3] geb. Schirmer, seit 3. Okt. 1816 mit dem Vater Peters vermählt.

[4] Arnold Leonhard Ignaz Cornelius (nach Sandbergers Angaben).

[5] Adolf Chr. (1811—1883), ausgezeichneter Schauspieler, von 1842—1874 am Münchner Hoftheater.

[6] Ferdinand E. (1792—1846), namentlich in Ifflands Dramen gefeiert.

[7] Karl v. L. (1794—1884), berühmter Wiener Schauspieler.

aller Reklame fern und ging in festgehaltener Stellung — Fach der sogenannten „Alten“ an den vereinigten Theatern in Mainz und Wiesbaden — nur darauf aus, den Kindern gute Erziehung zu geben, ihre gedeihliche Lebensentwicklung vorzubereiten.

Mein Weg sollte das Theater sein, und der Vater meinte, ich sollte die Musik nur daneben kultivieren, um einst in älteren Tagen das Schauspielen nicht als ein leidiges Muß fortzusetzen.

Was soll ich lange beschreiben, wie die Kindheitseindrücke auf mich einwirkten. Mein Leben dreht sich um zwei Pole: Wort und Ton. Im Anfang war das Wort. Wohl erhielt ich früh Klavier- und Gesangunterricht; letzteren bei dem würdigen Theaterchoristen Scharrer, der in Mainz erfolgreich Schule machte und manche Sänger und Sängerinnen erzog, welche mit Erfolg das Theater betraten; durch seinen gründlichen Unterricht lernte ich musikalisch denken, und ich weiß die Zeit nicht mehr, wo ich nicht jede Akkordfolge nur dem inneren Ohr vernehmlich hätte hören können. Scharrer und S. W. Dehn in Berlin, im Anfang und Abschluß meiner Studien, sind die beiden, denen ich musikalisch das meiste zu danken habe. Zwischen beiden darf ich für die Knaben- und ersten Jünglingsjahre noch Joseph Panny[1] und Heinrich Esser[2] nennen. Wohl waren die Familienabende reich an musikalischen Eindrücken; im Verein mit stimmbegabten Schwestern und deren Freundinnen wurde mit Andacht und Inbrunst am Klavier gesungen, und das reiche Opernrepertoire einer damals vorzüglichen Bühne, an welcher alles, was in Deutschland Namen hatte, zu Gaste sang neben oft sehr begabten angestellten Mitgliedern, versetzte den Knaben früh in jene künstlerische Atmosphäre, welche manches seiner erzogene Talent oft sehr spät erstrebt und einatmet. Die spezifisch musikalische Bildung mußte dennoch eine unvollkommene bleiben, und diese Unvollkommenheit haftet noch heute an mir; die Eltern, so besorgt und teilnahmvoll sie waren, ermangelten bei

[1] Ein Ungar, bei dem Cornelius Violin- und Theoriestunde hatte.

[2] 1818—1872; damals in Mainz Kapellmeister. Über ihn und seine Stellung zu Wagner und Cornelius vgl. Istel „Rich. Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels“ (Berlin 1902). Es existieren noch Jugendarbeiten von Cornelius mit Korrekturen Essers.

aller schwärmerischen Liebe zur Musik der Bildung und Erziehung in dieser Kunst. Aber wie anders war es mit dem Wort. Des Vaters vollendet schöne Deklamation, frei von aller Manier, edel, rein, menschlich schön — ein lauteres makelloses Deutsch, das von seinen Lippen klang — ein begieriges Gedächtnis, welches alle Gedichte in sich aufsog, die liebevollste Anleitung, welche ich hier erhielt — alles legte den Keim in mich, der erst nach einer wechselvollen Jugend, aus ganz anderen Richtungen und Lebensabsichten heraus, plötzlich in mir erblühen sollte — den Keim zum Dichter. Was red' ich viel! sag' ich das eine Wort, von welchem mir die Seele zittert: Goethe! Hinter den Glasscheiben der Bibliothek meines Vaters mit den grünseidenen Innenvorhängen, da lockten wohl die Werke des Großen; sie mußte mir noch verschlossen bleiben. Aber auf dem Speicher war eine große Kiste voll Bücher, in denen ich manch Stündlein stöberte. Da fischte ich, wie der Taucher die Perle, ein zerrissenes Exemplar von Goethes Liedern auf. Das war von nun an mein unzertrennlicher Begleiter. An den Mond! Trost in Tränen! Rastlose Liebe! Soll ich sie alle nennen? Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draußen im Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Akkorde, so gut es ging, am Klavier. — An diesem Moment entschied sich mein ganzes Leben, und der Jüngling, der Mann bestätigte den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten.

Nach beendigter Schulzeit — ich besuchte leider nur bis zum 14. Jahr die Bürgerschule und habe mir später meine paar Körnchen Bildung auf eigenem Weg aufgelesen, wo anderen die volle Tafel geboten wird — lebte ich zwischen Studium des Wortes und des Tones geteilt. Die unvollkommene musikalische Entwicklung ging ihren Weg, es war ein Tasten, ein Suchen — es fehlte an einem gründlichen Elementarunterricht; ich hatte auf dem Klavier keine Idee von Anschlag, auf der Geige keine feste Bogenführung und war eigentlich zu beidem durch eine früh zunehmende Kurzsichtigkeit verdorben. In der Komposition kam ich von System zu System, ohne eine durchgreifende einheitliche Leitung zu genießen. Doch es wachten Melodien, Lieder in mir auf, ich ruhte nicht,

suchte mir auch die Sänger und Spieler zusammen, man hörte doch darauf hin und ließ mir nach einigem Kopfschütteln doch immer eine Krume Talent übrig. — Ich durfte einen Ausflug der deutschen Oper nach London mitmachen, im 16. Jahr, die letzte der zwölf zweiten Geigen unseres durch Engländer verstärkten Mainzer Orchesters! Doch brachte es mir zweierlei — in Ton und Wort. Ich hörte jeden Abend unsere klassische deutsche Oper mit ausgezeichneter Solobesetzung; mit einem Staudigl,[1] Tichatschek,[2] einer Stöckl-Heinefetter;[3] und ich vervollkommnete mich — als oft in Bewegung gesetzter Dolmetscher für meine Kollegen — in der Sprache Shakespeares und Byrons. — Beim Vater aber, da ging's flotter her, als bei der zweiten Geige. Er studierte Tasso, Hamlet, Romeo mit mir. Er war Nathan — ich der Klosterbruder! Die Hälfte der Geschwister war schon draußen in der weiten Welt, sich ein Leben zu bilden, da schloß er sich um so inniger an mich an; war ich doch zugleich auch sein Schüler, sein Jünger. Abends holte ich ihn aus der Garderobe ab; da wurde auf dem Heimweg das Stück durchgesprochen, die Leistungen auseinandergesetzt. O wie göttlich schlecht kam da Gutzkow weg, wenn wir aus der „Schule der Reichen" kamen, oder aus „Werner", oder gar aus „Richard Savage"! Wie oft, wenn Gutzkow in seinen „Plaudereien" (verzeih ihm, edler St. Beuve,[4] dieses Plagiat des Titels deiner wahrhaft schönen, kulturhistorischen Aufsätze!) unseren großen Wagner ungestraft mit historischen Schimpfnamen nennt, wie oft ruf' ich mir dann rächend die mündlichen Kritiken des „alten" Cornelius zurück — und zu höherer Würze das Wort eines großen Dichters über ihn. —

Der Ton verdrängte das Wort. Es war in Berlin. Ich hatte unter den Fittichen meines Vaters (Fittiche! denn er war ein Pelikan!) die theatralische Laufbahn in Wiesbaden begonnen, welches unterdes Hoftheater geworden war. Es waren seine letzten

[1] Joseph St. (Vater) 1807—1861, berühmter Bassist.

[2] Joseph Alois T. (1807—1886), Wagners erster Rienzi und Tannhäuser in Dresden.

[3] Clara (1816—1857), eine Schwester der berühmten Sabine Heinefetter.

[4] Sainte Beuve, Charles Augustin (1804—1869.)

Lebensjahre, und ich mußte seinen edlen Geist vielfach unter den Bühnenverhältnissen leiden sehen. Außerdem trat an den reifenden Jüngling die zugleich aus dem Innersten auftauchende und von außen angeregte Frage heran: was beginnst du? wie willst du in zwei so schweren Künsten zugleich eine Vollendung erstreben? In der Wiedergenesungszeit von einem lebensgefährlichen Nervenleiden fand ich Muße, tiefer über mein Wollen und Streben nachzudenken und der ernsten inneren Stimme Gehör zu geben, welche mich mahnte, eines von mir zu werfen und das andere mit Leib und Seele ganz zu ergreifen. Mit Schmerz schied ich von dem Ideal, dramatischer Künstler zu werden und wählte ausschließlich die Musik, aber nicht ohne den tröstlichen Zielgedanken, als dramatischer Autor, als Komponist „komischer Opern" mit der Bühne in engster Beziehung zu bleiben. Denn schon mit dem Vater, welcher selbst eine bedeutende vis comica besaß und mir für das Fach komischer Charakterrollen die entschiedenste Begabung zutraute, hatte ich im Einverständnis auch diesen besonderen Zweig für die Komposition gewählt; wir besprachen oft das Sujet des „zerbrochenen Kruges". Schwer wäre es gewesen, den Vater für das ausschließliche Ergreifen der Musik zu stimmen; er hatte seine Lieblingspläne an die Zeit meiner völligen dramatischen Ausbildung geknüpft. Das Geschick hat mir nicht die Zeit gegönnt, den rechten Augenblick zu finden, ihn in mein Geheimnis einzuweihen. Er starb. Sein großer Verwandter, der Meister Cornelius,[1] damals schon in Berlin verweilend, übernahm die Sorge für meine musikalische Ausbildung. Ich wurde Dehns[2] Schüler. Ich begann hier mit neunzehn Jahren noch einmal von vorn. Nach drei Jahren Studium holte ich mir bei Friedrich Schneider[3] in Dessau einen Lehrbrief über einen Pack Sonaten, Streichquartette, Stabat mater, Miserere, Trio, Quintett für Klavier mit Saiteninstrumenten usw. usw. Bei allen diesen Tonstudien hatte freilich das „Wort" geschwiegen. Nur zwei komische Operntexte waren in einer Zeit entstanden, als ich den Unterricht bei Dehn aussetzte und kühn meine eigenen Pfade

[1] Der Großoheim unseres Meisters.

[2] Siegfried D. (1799—1858), der bekannte Theoretiker.

[3] 1786—1853, der Komponist des Oratoriums „das Weltgericht".

zu wandeln versuchen wollte; daneben manche Skizzen, die alle auf dasselbe Ziel der komischen Oper ausgingen. Nur einmal hatte mich die Notwendigkeit aus meiner Verzagtheit, meine Musik auf einen eigenen Text zu setzen, herausgetrieben, als der Altmeister Cornelius von Italien zurückkehrte und ich zu einem Willkommsgruß keinen Dichter finden konnte, so sehr ich mich bemühte. Da dichtete ich mir selbst einen Text — und komponierte ihn. Unter Wieprechts[4] Leitung sangen ihn manche Väter von Siegern bei Gravelotte und Sedan. Er gefiel dem Alten — das war jedenfalls das Beste dran. Doch war das ein völlig vereinzelter Fall, eine Art hübscher Unfall! Ich betrachtete mich völlig als Musiker, und da nach den Begriffen der Fachmenschen ein mittelmäßiger Text meistens der beste ist, so durfte ich mir schon auch einmal einen Text schreiben — ohne die Folgerung völlig auszusprechen, sie könnte meine Eitelkeit verletzen. Der Ton hatte das Wort verdrängt. Aber nun kam es plötzlich anders. Ohne alle Umschreibung gesagt; leidenschaftliche Liebe ergriff und erschütterte mich im Innersten; bei den Unmöglichkeiten meiner Lebensstellung konnte sie nur eine unglückliche sein. Und ich, der ich bis jetzt nur höchst dürftige Ansätze zu subjektiver Lyrik gemacht, dagegen doch so viele Tonstudien in mannigfachen Formen getrieben hatte, ich komponierte keine verzweifelten Sarabanden, keine rastlosen Giguen in Moll, keine weltschmerzlichen Scherzos — ich schrieb eine Fülle einfacher deutscher Gedichte, zu sagen, was ich litt. Von jetzt an war ich Lyriker, wenn ich auch durchaus — und wahrlich vor mir selbst — nicht wagte, mich einen Dichter zu nennen. Das hatte ich ja nicht gelernt, darin gab man ja keine Stunden, damit konnte man nicht einmal der unterste Organist werden. Aber meine Tagebuchblätter nahmen nun alle lyrische Form an. Nur daß es kaum einmal zufälligerweise dazu kam, lyrische Ergüsse auch musikalisch zu fassen, oder ein so heiliges Gefühl auch absolut musikalisch wiederzugeben. Nein, die Musik war mir eine strenge hehre Muse, der durft' ich nicht mit solchen Herzenskleinigkeiten kommen. Die Fassung kam wieder. Aufs neue begannen die strengen kontra-

[1] Wilh. Friedr. W. (1802—1872), Direktor der Musikchöre der Garde in Berlin.

punktischen Studien bei Dehn, und als er mich nach einigen zwölfstimmigen Chören und einem Kanon für acht Stimmen, wo der zweite Chor alles in der Gegenbewegung singt, entließ, machte ich mich wieder ans Sonaten- und Trio-Komponieren, begann einen achtstimmigen Psalm mit Orchester usw. Unterdessen waren aber, neben der Dehnschen Schule herlaufend, meine Lieder und Duette zu fremden Dichtungen' — etwas besser, etwas menschlicher als früher geworden, ich sang sie bei Freunden mit meiner Schwester Auguste, sie wurden gern gehört. Nur meine Verse blieben die stillen Gebete im Kämmerlein, und niemals dacht' ich an den „Dichterkomponisten". Der Ton herrschte — das Wort war da, aber es duckte sich.

Wer sich nun schon einmal in die Gefahr begeben hat, dies alles zu lesen, der komme auch darin um, indem er meine Bitte erfüllt, an dieser Stelle sich aus eigenem Wissen und Erleben alles herzudenken, womit Richard Wagner damals, wie noch heut' und wie nach heut', die Welt erfüllt und bewegt. So kommen wir schneller nach Weimar.

Selten ist dem Kunstbeflissenen die freie Selbstbestimmung über Wandern oder Bleiben verliehen. Die trockene Scholle umzieht ihn oft mit jenen lockenden Silberfäden, die selbst zu Eisenstangen werden können. Diesmal aber, nach Weimar, ging ich ganz aus freiem Antrieb — mit der Idee, daß es nur ein Ausflug werden sollte. Ich wollte endlich Wagners Werke selbst einmal hören, mit mir selbst darüber ins reine kommen. Ich wollte sodann von Liszt, als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen, mir ein freies Urteil über meine Studien ausbitten, was ich in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verbissen waren. Das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben, das mich dort wie mit einem Zauberschlag berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie mir es auch ergehen möge, aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören. Wäre doch der Brief noch aufzufinden, in welchem ich meinem großen Vetter auseinandersetzte, warum ich nicht nach Berlin zurückkehre, ich glaube, er dürfte mit Recht ein echter Künstlerbrief heißen.

Wenn mich auch einen Moment lang die Wonne berauſchte, meine Verſuche von den größten Repräſentanten ihrer Inſtrumente geſpielt zu hören, darüber konnte ich mich nicht täuſchen, wie gering die Stellung war, die ich hier als ſpezifiſcher Muſiker beanſpruchen konnte. Liſzt wies mich auf die Kirchenmuſik. Gut; ich ſtürze mich in den Thüringer Wald zu Schweſter Eliſe. „Domine, salvum fac regem!“[1], Männerſtimmen-Meſſe, zwei Meſſen für gemiſchten Chor mit und ohne Orgelbegleitung — wenn auch nicht gerade ſo in einem Atem hintereinander! Ich komme wieder nach Weimar. Succès d'estime! Ich höre Berlioz, ſtürze über ſeine Partituren her, ſtudiere Tag und Nacht darüber — und war ganz verliebt in dieſen „Benvenuto Cellini“, noch eh' ich den „Lohengrin“ gehört. Davon ein anderes Mal und eingehend. Heute ſchließ' ich dieſe allzulang gewordene Skizze nur noch mit dem Moment, wo ſich endlich nach ſo langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tones und der Sprache zuerſt in der höchſt zerbrechlichen Scherbe meines guten Gemütes zu lieblichem Bunde vereinigten.

Weit, weit von Weimar find' ich ein freundliches Aſyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom — ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmenſch bin.[2] Da iſt in den ſchönen Kreiſen, in denen ich ſehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die ſpielt ſehr ſchön Klavier, ſingt auch ſehr ſchön dazu. Der wollt' ich denn ſpäter, vom Land aus, eine Artigkeit erweiſen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da ſchrieb ich ihr ſechs kleine Muſikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer ſein, als es ſich gerade auf den Briefbogen ſchreiben ließ. Der Dichter in mir war, wie ich erzählte, unter großen Wehen geboren; der Muſiker war ein Angſtkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das beſte hatte und mit freiem künſtleriſchen Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Muſiker. Mein Op. 1 war da.

[1] Das Originalmanuſkript der Partitur dieſes Werkes fand ſich, wie noch nicht bekannt, im Nachlaß von Heinrich Porges, dem es Cornelius geſchenkt hatte.

[2] Es war Wallerfangen bei Saarlouis.

Über den Propheten von Meyerbeer.

(Berliner Musikzeitung „Echo", erster Jahrgang 1851, Nr. 3.)

Wenn ich auch fürchten muß, daß der geehrte Leser des Echo einer nochmaligen Besprechung des Propheten mit dem weltgeschichtlichen „Trop tard!" entgegenkommen wird, so hielt ich gerade dieses neue Blatt, welches, wie mir scheint, große durchdachte Kunstwerke nicht mit einem paar hochtrabender Rezensentenphrasen abfertigt, für geeignet, nach so vielem, was im „wilden Augenblick" über eine Frucht jahrelanger Arbeit gesagt ist, auch einem Wort der Anerkennung und Begeisterung in seinen Spalten einen Raum zu gönnen.

Der Prophet von Meyerbeer ist ein Werk, welches ebensogut wie die Schöpfungen anderer großer Meister dringend das Recht fordert, nach öfterem Hören und tieferem Eingehen in die Gedanken des Komponisten beurteilt zu werden. Heute, wo das rezitierende Drama vergebliche Anstrengungen macht, eine den Ansprüchen der Zeit genügende Höhe zu erreichen, ihren gigantischen Bestrebungen den „Spiegel vorzuhalten", wo in betrübenden Kontrasten sonst und jetzt, Shakespeare, Goethe, Schiller und Birch-Pfeiffer, nochmals Birch-Pfeiffer, und immer wieder Birch-Pfeiffer zusammengestellt wird: in einer Zeit, wo man beim Anhören einer Oper bloß sagt: „Es ist doch kein Don Juan", bei einer Sinfonie: „Es ist doch keine C-moll-Sinfonie", bei einem Oratorium: „Es ist doch keine Schöpfung oder kein Messias" — in einer solchen Zeit tut es wohl, Werken zu begegnen wie den Meyerbeerschen, einer Oper, die nicht bloß den Quadrillenmachern Stoff in die Hände liefert und auf tausend Leierkasten uns bald zum Ekel wird, sondern die ein aus ernstem, reifem Geist erzeugtes Ganze bietet und der dramatischen Musik neue Seiten abgewinnt.

Denn das ist groß und neu an Meyerbeer, daß er ganze geschichtliche Perioden mit seinem Geist neu ins Leben zurückruft, und daß er, so unwahr oft sein sonst talentvoller Librettodichter sein mag, seiner Musik klar und ausgeprägt historische Färbung leiht.

Wenn im Robert die romantische Poesie des Mittelalters noch einmal heraufbeschworen wird, wenn dort die christliche Fabelwelt des Arioſt mit ihren Dämonen in Heroldgestalt, ihren Talismanen, mit ihrem Teufel in Menschenhülle uns Aug' und Ohr erfüllt, wenn dort vor dem auf erhabnen Orgelklängen getragenen christlichen Sinne der Geist des Bösen weichen muß; wenn in den Hugenotten der Sieg einer neuen, kräftigenden Weltidee über starre ausgelebte Formen, das ewige Recht des Protestierens verherrlicht ist, so tritt uns im Propheten das stets nach Freiheit und Gleichberechtigung ringende Volk und der Mann aus dem Volke entgegen, der es seinem Ziele entgegenführen möchte, wie es stets durch den Egoismus einzelner wieder zurückgeschleudert wird. Ich glaube, wir brauchen die Muster zu diesem Volke und zu diesem Demagogen, die hinter der Maske eines großen Prinzips ihre eigenen Zwecke verfolgen, nicht allzuweit zu suchen.

Und diese großen Gebilde der Vorzeit werden getragen von wirklichen Charakteren, nicht von Schablonenfiguren, zärtlichen Vätern und Müttern, verabscheuungswürdigen Intriguanten, von überseligen oder überelenden Liebenden sondern von solchen Gestalten, die eine innere Notwendigkeit in sich tragen, die eben nur sie selbst sind, und nicht anderes sein können, von einem Bertram, einem Marcel, einer Fides.

Was im Propheten noch schärfer hervortritt, als in den früheren Opern, ist das strenge bei der Sache bleiben, der große einheitliche Gang der Handlung, die sich rasch und folgerichtig entwickelt. Alle musikalische Gelegenheitsmacherei hört hier auf. Wenn Mozart seinen Pagen noch ein Duett mit Susanne singen läßt, ehe er vor dem Grafen sich durch das Fenster rettet, so läßt Meyerbeer seinen Helden mitten im Rezitativ, ohne Applaus, scheiden, um ihn in das meuterische Lager eilen zu lassen. Das kurze Arioso vertritt die Stelle der langen Arie, das Rezitativ wird mannigfaltig und interessant durch charakterisierende Stellen, und in den großen Volksszenen des ersten und vierten Akts übertrifft Meyerbeer alles, was er geschrieben.

Aber auch an äußerlichen, sinnenberauschenden Mitteln bietet die Oper mehr als die früheren, und ich fürchte, daß Meyerbeer

durch das Licht seiner Sonne dem Lichte seines Geistes im Wege steht. Eine Oper, die wie der Prophet durch das reine, heilige Gefühl der Mutterliebe getragen wird, welchem der Komponist wahrlich aus tiefer Seele verklärende und erhebende Töne lieh, eine solche Oper bedarf keiner aufgehenden Sonne, keiner Schlittschuhtänze, um auf das Publikum zu wirken. Muß ja doch einmal das, nach dem bis jetzt tonangebenden Pariser Geschmack, leider unvermeidliche Ballett dabei sein, so müßte es doch wenigstens motiviert erscheinen. Im „Robert" bildet es so schön ein Hauptmoment der Handlung, in den „Hugenotten" selbst hat es noch eine Berechtigung, denn es erfüllt den bewußten Zuschauer mit Grausen, wenn dort am Rande des Abgrundes getanzt wird. Mag es aber im französischen Charakter liegen, sich zu schlagen und dabei zu lachen, sterbend einen Calembourg zu machen, der deutsche Bauer hat eine tiefre Ästhetik im Leibe: wenn er totschlägt, tanzt er gewiß nicht.

Möchte der deutschen Oper noch eine glänzende Zukunft bevorstehen, möchten nach den Wirren der Zeit neue geläuterte Zustände, eine neue Kunstperiode und mit ihr würdige, schlackenlose Werke aus deutschem Geiste sich entfalten, dann wird all der falsche Tand und Flitter von selbst zerfallen. Die Träger dieser neuen Kunst werden Meyerbeer nicht einseitig nachahmen, denn wie gefährlich dies ist, läßt sich aus dem „Wilhelm von Oranien" des begabten Carl Eckert[1] in jeder Szene nachweisen. Aber sie werden den großen Fleiß Meyerbeers nachahmen, die Sorgfalt und Liebe, mit der er seine Charaktere bis ins kleinste schildert, sie werden sein tiefes Forschen nachahmen in den reichen Schachten der Instrumentalmusik, in welchen er neue Edelsteine aufzufinden weiß, um seine neuen Gestalten zu schmücken; vor allem aber den hohen poetischen Ernst, mit dem er in seinen Werken ein großes gedankenschweres Ganzes gibt.

[1] Die Oper wurde 1846 in Berlin zum ersten Male aufgeführt, wo Eckert (1820—1879) 23 Jahre später Hofkapellmeister wurde, nachdem er in Wien und Stuttgart in gleicher Eigenschaft tätig und namentlich Rich. Wagner sehr förderlich gewesen war.

Mosè. Opera in 4 atti da Rossini.

(Sga. Castellan: Anaïde.)

(Berl. M.-Ztg. „Echo", 1851, Nr. 4.)

Berlin. Meister Rossini komponierte den „Mosè" 1817 für Neapel,[1] und arbeitete das Werk 1827 für Paris um, wo es am 26. März in der Academie royale de musique zuerst aufgeführt wurde. Neu hinzukomponiert sind einige der bedeutendsten Nummern in dieser Bearbeitung, so u. a. das Gebet mit Chor ohne Begleitung im ersten Akt, der Chor zum Opfer der Erstgeborenen, welchen Rossini aus seiner „Armida"[2] benutzte, das mächtige Finale des dritten Aktes und die Arie der Anais im vierten Akt. Fétis, aus dessen Revue musicale ich diese geschichtlichen Notizen entlehne, schildert in demselben Blatte die große Pariser Oper vor dem Erscheinen dieses Werkes als in einem Zustand großer Erschlaffung und Leere befindlich, welche selbst durch die Aufführung der „Belagerung von Corinth"[3] nicht gänzlich gehoben worden war, bewillkommt den vollständigen Erfolg des Mosè als eine glücklich vollbrachte Revolution in der Oper, indem er dem Komponisten zuruft: „Genieße deinen Triumph, Rossini, er ist wohlverdient. Deinen aufrichtigen Bewunderern bleibt für deinen Ruhm nichts mehr zu wünschen übrig und deine Verkleinerer und Neider werden einem ungleichen Kampf entsagen müssen, in welchem ihnen nicht einmal mehr die Hoffnung eines vernünftigen Widerstandes bleibt."

Auch für die berliner Italienische Oper darf das Erscheinen des Mosè als ein erfreulicher Fortschritt betrachtet werden, wenn nämlich damit ein Anfang gemacht sein soll, aus dem engen Kreis der Bellinischen und Donizettischen Opern herauszutreten; vielleicht benutzt die Direktion ihre herrlichen Kräfte künftig auch für die

[1] Erste Aufführung: 5. März 1818.

[2] 1817 aufgeführt zu Neapel.

[3] Le siège de Corinthe 1826 in Paris (ursprünglich italienisch unter dem Titel Maometto).

Werke des Fioravanti[1], Cimarosa[2], Paër[3], und Piccini[4]. Denn herrlich sind sie gewiß, diese Kräfte, und es mag wohl wenige Opern geben, in denen sich die Vielseitigkeit derselben so glänzend entfalten kann, wie gerade in Mosè. Welcher Genuß, diese Ensemblestücke von einer Castellan, von einem Labocetta, Pardini, von Stimmen, wie die des Bianchi und Guizziardi zu hören! Und wenn auch bei einer gleichmäßigen Verteilung der musikalischen Schönheiten auf die verschiedenen Partien der Sga. Castellan nicht so unumschränkte Gelegenheit geboten ist, zu glänzen wie in der „Nachtwandlerin",[5] im „Barbier" und anderen Rollen, so entwickelt sie dafür in der einen Arie des vierten Aktes gewiß reichlich die ganze Fülle der bezaubernden Macht auf den Hörer, die ihr zu Gebote steht. Die Partie des Amenophis ist wie für Sgr. Labocetta geschrieben; sein hohes ais und h mit Brust und sein mit sehr geschicktem Falsett gesungenes d in dem Duett: „Parlar, spiegar", sind von der größten Wirkung. Die vollste Anerkennung gebührt Sgr. Bianchi für seinen begeisterten Vortrag der Titelrolle, Sgr. Orsini für das fleißige Einstudieren der Oper, und wenn zuletzt noch ein Wunsch bliebe, so wäre es der, daß der Feuerregen im ersten Akt das nächste Mal wegbliebe, und dafür Sgr. Pardini die wichtige Rolle des Eleasar übernehme, wenn auch nicht pflichtgemäß, doch aus Liebe zu seinem genialen Maëstro Rossini, für den er ja eine so hohe Begabung bewiesen hat. In Paris wurde bei der ersten Aufführung diese Partie von einem bedeutenden Sänger, Herrn Alexis Dupont, gegeben, dem in der Kritik des Herrn Fétis ein großer Anteil am Gelingen zuerkannt wird.

Soll ich dem Gesagten noch hinzufügen, daß der Gang der Handlung gar schleppend und ermüdend ist, daß man am Ende sich ebensoweit sieht, wie am Anfang, daß alle Steigerung mangelt und die Situationen durch alle Akte dieselben bleiben? Soll ich sagen,

[1] Wahrscheinlich Valentino F. (1764—1837).

[2] Domenico C. (1745—1801), der Komponist der „heimlichen Ehe".

[3] Ferdinand P. (1771—1839); seine Oper Eleonora (1805) ging Beethovens Fidelio zeitlich voraus.

[4] Nicola P. (1728—1800), der sehr talentierte Antagonist Glucks in Paris.

[5] La Sonnambula von Vincenzo Bellini (1831)

daß dem deutſchen Sinn, der gewohnt iſt, bibliſche Handlungen in tiefinnerlicher Weiſe aufgefaßt zu ſehen, die Muſik Roſſinis und ſein ſtetes Zurückfallen in den profanen Ton nimmer behagen wird? Daß Roſſini in naiver Sinnlichkeit ſich an die äußerlichen Wunder hält, nicht aber die rechten Töne findet, um den Kampf zwiſchen Religionsgeſetzen und Liebe zu ſchildern? Daß ſeiner Inſtrumentation bei allem Glanz die tiefe Romantik fehlt, mit der ein Mendelsſohn oder Robert Schumann die Geige zum Himmel aufjubeln läßt, der Klarinette rührende Gebete in den Mund legt, und wenn das Fagott einmal einen leiſen Zweifel aufwerfen möchte, die Poſaune mit ihrem Lobe Gottes alles übertönen macht? Soll ich ſagen, daß es eine verderbliche Moſaik in dieſem „Moſè“ iſt, wenn Feenchöre aus der „Armida“ zu Opferchören der Juden benutzt werden?

Nein, ich ſage lieber: du feiner Meiſter, mit deinem Gourmandzug um den ewig heiteren Liedermund, wie ſchön haſt du deine Gebete gedichtet. Woher nimmſt du dieſe Fülle des Tones in deinem „mi manca la voce?“ Iſt es, weil du die Stimmen ſo köſtlich ſinfoniſch legſt, weil du den erſten Tenor mit dem Baß in den hohen Oktaven abwärts gehen läſſeſt und den zweiten und dritten mit dem Sopran in Sexten und in der tiefen Oktave hinaufſchickſt? Ich weiß es nicht, aber es klingt! Deine Sänger müſſen dich lieben, denn ſie ſagen dem Hörer in ſo weichen, ſüßen Tönen: „Liebt ihn doch auch, unſern guten Roſſini!“ Und biſt du nicht ein Proteus, mein verehrter Maëſtro? Wer macht es dir denn nach, ſo vielſeitig komiſch zu ſein, wie du es in deinem „Barbier“ biſt, in deinem „Turco in Italia?“[1] Weht nicht friſche Bergesluft in deiner „Donna del lago“,[2] weint nicht alles, wenn deine Desdemona[3] weint, ſind es nicht Helden, die deine Fahnenweihe ſingen, und vernichtet in deiner Rütliſzene nicht jeder Ton einen Geßler? Laß dich drumnicht irren durch das Gerede der Leute, die da ſagen: „Du gäbeſt dich zu viel mit leichtſinnigen Triolen ab und kämſt des Nachts immer erſt zwiſchen Terzen und Sexten nach Hauſe,

[1] 1814.
[2] 1819.
[3] „Otello“ 1816.

und statt in der Kirche ordentlich den Choral mitzusingen, trällertest du manchmal plötzlich eine deiner Operarien dazwischen". Ich sage dir, mein Maëstro, es ist mehr Freude dort oben über einen reuigen Sünder als über hundert Gerechte, und du kommst doch in den Himmel, und dein „Quando corpus" wird dir noch lange nachtönen, wenn du friedlich hinübergegangen bist zu den großen Meistern.

P. C.

Konzert zum Vorteil der Hinterbliebenen des Kapellmeisters Lortzing.

(Berl. M.-Ztg. „Echo", 1851, Nr. 9.)

Berlin.[1] Lies nur keine politischen Zeitungen mehr, lieber Leser, du ärgerst dich doch nur! Bilde dein Talent lieber im stillen und stärke dann deinen Charakter — nicht im Strom der Welt, sondern im Strom der Harmonien, solcher Harmonien, wie sie einmal wieder gestern die Räume des Konzertsaals im Schauspielhause erfüllten. Denn wenn du beim Zeitungslesen am Frieden der Welt verzweifelst und am Ende notgedrungen in das alte Lied einstimmen mußt, daß sie täglich schlechter werde, so überzeugst du dich hier vom Gegenteil und siehst, wie all die verschiedenen Nationalitäten, die doch früher oder später im Leben untergehen müssen, hier unsterblich im Gesang zusammen leben. Sieh es, oder lies es wenigstens im „Echo" nach, wie die ganze Welt, die arme Welt, die sonst immer so schlecht gemacht wird, ihr bestes spendet, um dem braven Lortzing einen Kranz zu winden und an den Seinen gut zu machen, was sie, die böse Welt, am Meister verbrochen.

Wenn ich nun dein Cicerone sein darf, lieber Leser, so folge mir, ich kenne Weg und Steg und kann dir alles zeigen. Siehst du, das ist Nürnberg, die Reichsstadt. Halte dich nicht zu lange an Dürers Haus auf, sondern komm' zum Rathaus, da wird der

[1] Obgleich uns verspätet zugegangen, lassen wir doch gern den anmutigen Artikel unseres Mitarbeiters folgen. D. R.

Die Redaktion hatte nämlich bereits in Nr. 8 eine Besprechung dieses Konzerts gebracht. A. d. H.

Hans Sachs unter die Meistersänger aufgenommen. Hörst du sie singen? das sind Knittelverse. Du schüttelst den Kopf? Es will dir nicht zusagen? Du bist verwöhnt durch Geibel und Mendelssohn? Süße Lyrik, zarte Romantik? Hilft dir nichts, wir sind hier in Nürnberg. Was murmelst du in deinen Bart: „Schuster bleib bei deinem Leisten!"? Willst du immer Leute, die im schwarzen Frack komponieren und Dichter, die am feingeschnitzten Schreibtisch ruhig zuwarten, bis der heilige Geist über sie kommt — ein feines Bouquet vor sich, von schöner, hoher Hand geschickt, von der viel holden Frau, die er durch Tal und Aue, wohin er geht und schaut viel tausendmal grüßt? Denke dir Lortzing und Hans Sachs — 5. Etage, Dachstübchen, Stiefelleisten, Kindergeschrei, dabei Pech und wieder Pech, und dann denke dir die Muse, die plötzlich einmal zur Dachlucke hereinlächelt und dem guten, lieben Schuh- oder Tenormachergesellen verstohlen die Hand drückt und sich dann selbst wieder drückt, und dann denke dir ein Lied wie das Zarenlied in aller Leute Mund, und wenn so ein guter Familienvater von der Reise heimkehrt, wie dann die Kinder singen: „Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen!", und wie noch nach Jahrhunderten vornehme Leute und große Dichter dem Schuster nachsingen und ihm Apotheosen schreiben[1] — siehst du, das ist auch Poesie. Diese Blume wächst überall, wo ein gesundes Herz guten Boden hergibt und am besten gedeiht sie, wenn sie mit edlem Wein oder heißen, bittern Tränen genetzt wird. Lortzing ist einer von den Musensöhnen, die nicht im Lehnsessel groß geworden sind; aber der Tod streckt die Leute, und mancher der im Leben eng und gedrückt einherging, braucht einen großen Sarg. Lortzing wächst im Sarge.

Denn sieh nur, wie sich alle Nationen vereinen, dem Frühgeschiedenen zur Ehre und Liebe zu singen. Die schöne Dame, die sein eignes Lied so seelenvoll sang, ist Frau Köster. Das ist eine Deutsche, die sich mit ganzem Herzen dem großen Gluck nnd Beet-

[1] Cornelius denkt hier an Goethes Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" und Lortzings Oper „Hans Sachs" (1840). Daß unterdessen Rich. Wagner schon den ersten Entwurf seiner „Meistersinger" niedergeschrieben hatte (16. Juli 1845), konnte er nicht wissen.

hoven hingegeben hat, und die du nur ja einmal in „Armide“ hören und sehen mußt. Der ernste schwarze Ratsherr mit der weißen Halsbinde, der so meisterhaft den Taktstock führt, ist der Dorn[1] aus der Reichsstadt Köln. Nun wird dir aber gleich ein seltener Anblick zuteil, eine Entente cordiale zwischen Italien und Böhmen, die einmal fast ins Stocken gerät, als Böhmen vergißt, die Schlußpassage zu wiederholen; Italien aber hält fest, und Böhmen wird gleich wieder gut katholisch, da es eben den heiligen Schoß des Taktes in revolutionären Hussitengedanken verlassen wollte. — Nun wunderst du dich daß plötzlich ein ganzer Wald von Lorgnons rege wird, die von oben und unten wie altergraue Türme sich entgegen schauen? Ja, mein Lieber, das sind die Spenden, die Asien und Europa im Verein schicken, und, wie du siehst, durch die graziöseste Repräsentation, die wahrscheinlich in den beiden Weltteilen zu finden war. Du fragst: wer sie ist? wie sie heißt? Lies den Zettel. „Frau Charlotte von O.“ Mehr kann ich dir nicht sagen; aber du hast vielleicht mit mir eine ähnliche Erscheinung in vielen schönen Gebilden oft bewundert, und denkst vielleicht mit mir an die unvergeßlichen Worte im Faust: „Ach! das waren doch himmlische Zeiten!“ Nun aber laß mich dir die Gaben der übrigen Nationen zeigen. Ungarn sendet die Sgra. Laßlo mit ihren feurigen Nationalliedern; Polen seinen Kontski,[2] dem Spanien so gefällig war, etwas von seinem Karneval de Madrid mitzuteilen, welchen er so vortrug, daß die Damen sich von den Sitzen erhoben, während vorher bei dem Pianissimo in seinen Méditations alles eben so pianissimo zuhörte. Nun spendete Italien glänzende Kirchenmusik, die merkwürdigerweise von dem bedächtigen Deutschen, dem Dirigenten, etwas zu feurig aufgefaßt wurde. England, welches sich immer seinen Einfluß auf Italien zu sichern sucht, gab hierzu sein Teil in Person der Sgra. Angelini (Ms. Rafter).

Aber Holstein, das kleine, echte deutsche Holstein, setzt dem Ganzen die Krone auf, denn es schickt uns seinen C. M. v. Weber, und

[1] Heinrich D. (1804—1892), seit 1849 nach dem Tode Otto Nicolais Berliner Hofkapellmeister, vorher in Köln tätig.

[2] Anton v. K. (geb. 1816), der zweite der vier Brüder v. K., damals als Pianist neben Liszt und Thalberg gestellt.

der bringt die lärmende, schwärmende Zigeunerbande mit, die aber der Dichter Sternau[1] mit einer hübschen Konzertgarderobe beschenkt hat, damit sie sich manierlich unter seinen Leuten bewegen könne. Meyerbeer[2] selbst tritt an das Dirigentenpult, und daß nicht allein Land und Meer ihren Anteil haben, wirkt ein ganzer Stern verein[3] kräftig mit. Preziosa deklamiert nicht, sie singt die Melodramen und Döring[4] verbindet das Publikum durch den Vortrag des verbindenden Textes. Hört nur, auch das "Echo" wird laut, und wenn es sonst nur berichtet und rezensiert, wirkt es heute selbst mit. Nun, es hatte ja an dem schönen Abend so großen Anteil durch Anregung und Veranstaltung des Ganzen, so durfte es sich wohl auch bescheiden hinter der Szene hören lassen. Das Ensemble all dieser reichen Kräfte war ein lebendiger frischer Kranz auf Webers Büste, den man ihm immer und immer wieder um die Stirne schlingen soll.

Zum Schluß hatte Athen die Zuvorkommenheit, einige seiner Ruinen[5] zu schicken, darüber aber wurde das Publikum selbst zur Ruine, und manche Steine aus dem glänzenden Palast rollten etwas störend durcheinander. Sei nicht ungehalten, Meister, nächstens bei deiner C-moll-Sinfonie werden sie schon wieder besser aufpassen. Diesmal hat dir Weber den Schabernack angetan. Warum hast du ihn auch mit seiner „Euryanthe" geärgert?

Dank den Konzertgebern, Dank dem Publikum für seine große Teilnahme; das Konzert war würdig der Stellung, die Berlin in der Kunstwelt einnimmt.

[1] P. O. Sternau hatte den verbindenden Text gedichtet.

[2] Damals preußischer Generalmusikdirektor.

[3] Der noch heute blühende Sternsche Gesangverein, 1847 von Jul. Stern (1820—1883) begründet.

[4] H. L. Döring, Hofschauspieler.

[5] Natürlich ist damit Beethovens Ouvertüre „Die Ruinen von Athen" gemeint.

Neuere Trio-Kompositionen für Piano, Violine und Violoncello.

(Berl. M.-Ztg. „Echo", 1851, Nr. 30.)

Das Studium einiger neuerer Versuche im Trio, größtenteils von jüngeren Komponisten ausgehend, regte mich an, mir ein klares Urteil über dieselben zu verschaffen. Ich legte dabei weder den Maßstab Beethovens an, dessen Genius hier fast die größten Triumphe feiert, noch Schuberts, der hier genial wie immer, aber auch gedehnt und breit wie in den meisten seiner Instrumental-Kompositionen erscheint, noch Hummels,[1] der in glatter, runder Behandlung dieser Form mit süddeutscher Gemütlichkeit zu uns spricht, noch Mendelssohns, der sie wählte zum Ausdruck seines tiefen sentimentalen Strebens, noch Onslows,[2] der als gewandter Salonmann uns pikante, liebenswürdige Dinge sagt, noch endlich des vielproduzierenden Reißiger,[3] der bald in ernsten Momenten entschlossen zu Beethoven aufschaut, bald in schlenderndem Sichgehenlassen oberflächlich frivol erscheint. Ich habe gesucht, die einzelnen Werke aus sich selbst zu beurteilen, indem ich von der allgemeinen Frage ausging, ob sie bloß dem Bestreben ihr Dasein verdanken, für vorhandene geläufig gewordene Formen das nötige geistige Material zusammen zu tragen, oder ob sie das Kundgeben eines tiefen, selbstbewußten Innern sind, welches in der Form sich klar zu machen sucht.

Unter die erste Rubrik muß nun unbedingt: Trio in E-moll op. 11 von Eduard Franck[4] (Berlin, Trautwein) gestellt werden, der ein tüchtiger, klarer Pianist ist, aber in diesem Werke durchaus keine Berechtigung zeigt, seine poesielosen Gedanken in einer Form

[1] Joh. Nepomuk H. (1778—1837), Schüler Mozarts, einst als Pianist gefeiert.

[2] George O. (1784—1852), fruchtbarer, heute ebenfalls fast vergessener Kammermusikkomponist.

[3] Karl Gottlieb R. (1798—1859), der Komponist des sogenannten „Letzten Gedanken Webers", Wagners Dresdner Kapellmeisterkollege.

[4] 1817—1893, zuletzt Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin.

darzulegen, die der Genius der deutschen Muse auf die glänzendste Höhe der Kunst erhoben hat. Näher darauf einzugehen verbietet der Raum dieser Blätter, aber ich bin jederzeit bereit, in ausführlicher Rezension, Note für Note, das Gesagte zu motivieren.

Dem Trio von Hermann Wichmann[1] in Es-dur, op. 10 (Berlin, Trautwein) gegenüber, möchte man gern etwas gelinder verfahren; es tappt so arglos in die Welt hinein, bringt sogar eine bei kernigem Inhalt anerkennenswerte Klarheit der Form mit und mag somit immer im Salon geduldet sein, wie ein junger Stutzer, dessen Toilette man hübsch findet. Ein Mädchen aber von Herz und Geist, das ihn lieben, oder ein Freund, der bei einem Glase Wein von ernsteren Dingen mit ihm reden wollte, würden gar bald dahinter kommen, daß eben — nichts dahinter ist. Goethe wollte seinen „Werther" den Flammen opfern, weil sein Freund Merck,[2] dem er ihn zuerst vorlas, als Kritik ein: „Recht hübsch!" hören ließ. Manche jüngere Poeten scheinen darin nicht so penibel, und das Beifall nickende „Recht hübsch" eines gefälligen Freundes ist ihnen schon eine hinreichend dringende Veranlassung zur Herausgabe des lieben Opus. Dies Erfinden am Klavier, mittags mit vollem Magen, was so gar keinen Aufwand von Phantasie und Geist kostet, so wenig nach Annehmen oder Ablehnen zu fragen, wenn die geläufigen Finger ein Thema bringen, ist geistlos und abgeschmackt und sollte bei einem Manne von Bildung gar nicht vorkommen.

Wenden wir uns nun zum Trio in C-moll op. 16 von C. Lührß[3] (Berlin, Schlesinger), so begegnen wir hier zum ersten Male der Musik wieder auf ihrem eigenen Felde, Gedanken zu geben, Gefühle zu wecken, mit weichen Wellen lindernd den tiefen Riß zu umspülen, den das unerbittliche Schicksal fortwährend aufwühlt in dem Herzen der Menschheit. Lührß ist ein Poet, und dies anzuerkennen tut wohl, wenn es auf der anderen Seite notwendig ist, daß die Kritik jenes zuckersüße Zartgefühl von sich tue, mit der sie jetzt nur zu oft wie die Katze um den heißen Brei herumgeht,

[1] geb. 1824, lebt noch in Berlin.

[2] Joh. Heinrich M., Kriegszahlmeister in Darmstadt.

[3] Carl L. (1824—1882), „1851 machte er eine reiche Heirat und komponierte nur wenig mehr" sagt Riemann in seinem Lexikon von ihm.

um ja niemand weh zu tun — der Kunst aber erst recht. Wenn mir nun der Raum verbietet, näher auf ein Werk einzugehen, welches mir beim Studium lieb und wert geworden ist, so darf ich nicht versäumen, dem Komponisten alles zu sagen, was ich gegen ihn einzuwenden habe. Er tut des Guten zu viel, er malt zu sehr aus, er drückt wie aus einer Zitrone den Gehalt seiner Idee bis auf den letzten Tropfen heraus. Er will gelehrt erscheinen — da liegt der Knoten. Daher so manche Stellen, die nicht aus innerem Drange, nicht notwendig da sind, sondern nur um aus dem Thema etwas zu machen, oder um zwei Themen in eine an den Haaren herbeigezogene Beziehung zueinander zu bringen. Daher die Manie unseres Komponisten, kanonisch zu arbeiten, die ihn durch sein ganzes Trio wie ein böser Geist verfolgt. Diese gelehrten Geschichten und Künstlichkeiten haben ihre Zeit gehabt, und diese Zeit und das Studium derselben muß in der modernen Komposition aufgehen, ohne fühlbar zu werden, aufgehen in einen großen, begeisterten, unmittelbaren Gesang. Wie schwer dies auszuüben ist, ohne formlos zu erscheinen, übersehe ich nicht, aber weil es schwer ist, und weil Lührß den Poeten bekundet, rufe ich ihm zu, diese „geheimen Kunden, diese Nekromantik und Alchymie" der Musik fahren zu lassen und auf die Gefahr hin, verkannt und bekrittelt zu werden, sein Innerstes frei von allem Qualm und Quark hell erklingen zu lassen.

Keck und derb tritt Hugo Ulrich[1] mit seinem Trio in C-dur op. 1 (Berlin, Trautwein) in die Welt, und, spreche ich es zu seinem Lobe aus, frei von Mendelssohnschen Einflüssen, an dessen edlem, unverfälschtem Weine sich die ganze junge Tonwelt einen Katzenjammer getrunken hat. Zeigt auch er sich noch im Gährungsprozeß begriffen, der manches trübende Element noch wird auszuscheiden haben, so bringt er doch in jeder Note die Berechtigung mit, uns zu Zuschauern seines Ringens zu machen, und in manchen klaren und kräftigen Zügen zeigt er den geistigen Paß vor

[1] (1827—1872), ein hochtalentierter, leider nie recht zur Entwicklung gelangter Komponist. Als Lehrer am Sternschen Konservatorium hatte er u. a. auch Hermann Goetz, den Komponisten der Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" zum Schüler, und dieser verdankt ihm viel.

zu einer Fahrt nach dem Zaubergarten der Kunst. Möge er nur auch noch manchmal in sein stilles Kämmerlein gehen und seinen kanonischen Psalm abbeten oder den Stoßseufzer einer reinen vierstimmigen Fuge zum Himmel schicken und sich in der Bibel des doppelten Kontrapunktes kapitelfest machen aber uns da draußen im hellen Tageslicht himmle er nichts vor und schlage nicht reuig an seine Brust; wir wollen ihn gern an seinen Früchten erkennen, und seine frischen hellen Gesangstaten sollen uns den Gott ahnen lassen, dem sein Herz huldigt.[1] P. C—s.

Die Gebrüder Müller[2] in Berlin.

(Berl. M.-Zt. „Echo" 1851, Nr. 47.)

Karg sind uns im Leben die Momente zugemessen, in denen die Sonne der Kunst einmal die drückenden Nebelmassen, die um unser ewig mäkelndes, unzufriedenes Herz liegen, bis auf das letzte Atom verjagt und bis in das tiefste Winkelchen desselben ihre warmen verklärenden Strahlen gießt. Wie oft vermag das Schönste und wahrlich in würdiger Weise Gebotene und Dargestellte nicht das trübe Gespenst in unsrer Brust zu bannen, welches inmitten gegenwärtigen Genusses auf unwiderbringlich Verlornes hinweist, oder den tückischen Kobold, der das Heilige parodiert und mit kritischem Augenzwinkern uns den Wurm in der Blüte zeigt. Da können wir denn oft einen Schumann nicht verdauen, weil er uns seine Weisheit nicht in den gewohnten Medizinlöffeln eingibt, und dann fragen wir wieder, warum nicht einmal einen Gade statt des

[1] Wir haben dem Urteile unseres Mitarbeiters hinzuzufügen, daß der Komponist, wenn er in diesem Genre weiter arbeiten will, sich unter allen Umständen in der Applikatur des Piano sattelrecht machen muß; bis jetzt ist er nur ein im Irrgarten der Klavierpassagen umhertaumelnder junger Kavalier. E. K.

Diese Fußnote stammt von Dr. Ernst Kossak (1814—1880), der damals das „Echo" redigierte. A. d. H.

[2] Es handelt sich hier um das ältere Müller-Quartett (Karl, Georg, Gustav und Theodor), bestehend aus vier Söhnen des Braunschweiger Hofmusikers Ägidius Christoph Müller (1766—1841).

ewigen Haydn und Mozart, und warum dort wieder ewig Mendelssohn? Da war uns der Dirigent nicht recht, dort die Ausführung, dort wieder schien uns gewaltiger Mangel an Auffassung vorhanden, und wieder fehlte uns bei der schönsten Stimme die geringste Bildung, und wie sonst alle unsere Einwendungen heißen mögen.

Wenn uns aber, wie am Sonnabend, der gute deutsche Küster Müller in die Hallen nationaler Kunst einführt, uns ihre riesigen Säulen zeigt und das wunderbar verschnörkelte Schnitzwerk, wenn er dabei so zufrieden lächelt, als ob ihm das alles allein gehöre, und wieder zornig auffährt und fast grob wird, wenn man etwas tadeln möchte, als ob er selbst alles gebaut hätte, und nicht duldet, daß man freigeistig den Kopf schüttelt, wenn er die Schätze ehrwürdiger Reliquien vor unsern Augen entfaltet — dann schweigt wohl in uns allen „das Wehen banger Erdgefühle", und wir streichen wohl samt und sonders den Tag rot an in unserm Kalender, rot wie ein Weihnachtsfest, wo wir naschhaften Kinder uns um die goldenen Eier nicht zu zanken brauchten, denn sie lagen ja so reichlich und kaum versteckt umher, oder wie ein Pfingstfest, wo aus dem lichten Äther Flammenzungen herabschossen über die Häupter der begeisterten Hörer.

Von dem ersten B-dur-Akkord, der da anbrach wie ein scheues leises Morgenrot, in das sich die erste Violine wie die Lerche emporschwang, bis zu dem brausenden Fugentaumel Beethovens schmiegte sich das Spiel dieser Brüder warm und lebensvoll an die Brust der Muse an. Da ist keine Absicht zu merken, kein altkluges Mithineinreden. Ursprünglich und frisch, als wäre er eben aus dem Hirn des Meisters entsprungen, geben sie seinen Gedanken wieder. Die Leute haben wohl nicht ihr Lebenlang hinterm Ofen gehockt und philisterhafte Pläne ausgesonnen, die haben wohl viel in der Welt herummusiziert und lustige Streiche und Abenteuer erlebt. Die haben wohl viele fremde Länder und Menschen gesehen, und sind in Schachten und Bergwerke hinuntergefahren und haben's ihr ein bißchen abgelauscht, der Mutter Erde, wie sie Gold schafft aus ihren Adern und auf ihren Auen Blumen wachsen läßt. Die haben wohl nicht nur ihre Stücke zusammen eingeübt und

haben dann gegessen und sind schlafen gegangen — die haben ein reiches inneres Leben zusammengelebt, daß sie nun so reiche Bilder vor unsern Augen aufrollen und so in eine Flamme emporlodern und nicht etwa spielen wie Wunderkinder, die uns ein halb mitleidiges Erstaunen abzwingen, sondern wie rechte Wundermänner, die in den geheimnisvollen schwarzen Geigenkästen mehr Dinge mit sich herumtragen als hohles Holz und Pferdehare und Baumharz und Darmsaiten.

Wer möchte es dem beschreiben wollen, der es nicht gehört hat, wie unter ihren Händen der alte Haydn wieder der junge, verliebte Bursche ward, der Liebesgötter um seine Angebetete flattern läßt; nicht der alte, gepuderte Haydn, dessen Zopf wir Neunzehner bemitleiden, sondern der kräftige, lebendige, der mit George Sands Consuelo Abenteuer erlebt, den Jean Paul die geflügelten Streitrosse seiner Sinfonie anzäumen läßt, den Heinse[1] einen Ariost nennt, und der in seinen Quartetten manchen in der Wiege erstickten diable boiteux[2] mit satyrischem Lachen wieder auferstehen läßt? Wer möchte die wunderbare Stille schildern, die den Konzertsaal während der $^3/_8$ Generalpause im Andante umwob, oder das halb verschmitzte, halb wehmütige Aufläcbeln des Savoyardenknaben, der im Trio des Menuet seine Leier dreht? Oder wie sie im Schubertschen D-moll-Quartett die Zuhörenden zu Mitspielenden machten, daß sie mitleidig, wie der Chor des Sophokles, den jammergebeugten Ödip umringten und betend die Ursache seines unendlichen Kummers erfuhren? Wie in den Variationen das Cello die klagende Wittib war und das Kind auf ihrem Schoße, unbewußt der Mutterschmerzen, nach dem bunten Schmetterling haschte — wie im letzten Satz der wahnwitzige Poet in furchtbarem Grausen vor dem Phantom seines eigenen Lachens entflieht? Wie uns dann Beethoven, der Einsiedler unter den Geistern, auf

[1] Wilhelm Heinse (1749—1803) in seinem 1795 erschienenen, leider viel zu wenig gelesenen Musikroman „Hildegard von Hohenthal", jetzt von Schüddekopf neugedruckt.

[2] Vgl. den gleichnamigen berühmten Roman von Lesage. Vielleicht liegt auch eine Anspielung auf eine Operette Haydns „Der neue krumme Teufel" vor, die in Wien gegeben wurde, deren Musik aber verloren ging.

seine einsame Höhe führte und uns die Wunder der tiefen Welt zeigte, und wie am Schluß des A-moll-Andante drei Seelen schon in seliger Harmonie verklangen, und die vierte, das Cello, noch tief unten pizzicato im Dunkeln tappend, den Ton suchte, in welchem sie ruhig verhauchen konnte?

Einer mächtigeren Feder sei solche Beschreibung überlassen, einer würdigeren Hand das Hinzufügen neuer Kränze zu den oft und lang errungenen der Gebrüder Müller. Mir bleibe nur der Ausdruck des frommen Wunsches gestattet, daß der Himmel dies herzige vierblättrige Kleeblatt noch lange grünen und gedeihen lassen möge, der Hochgenuß, sie noch zweimal zu hören, und womöglich, wenn sie wieder Sonnabends spielen sollten, ein halb Dutzend Pastoren mit hinein zu persuadieren, auf daß sie den andern Morgen nur Liebe und Eintracht von den Kanzeln herunter predigen.

Friedrich Chopin von Franz Liszt.

(„Echo" 1852, Nr. 9.)

Beengend und niederdrückend wirken die Abschiedstränen auf uns, die wir von liebenden Augen an jenen engen, schmalen Reisewagen ins Jenseits, welche man Särge nennt, weinen sehen, und welche mit noch viel mehr Staub belastet werden als die wirklichen, die da auf der lauten Landstraße des Lebens einherrollen. Und sehen wir gar eine Nation weinen am Grabe ihrer untergegangenen Freiheit, so verzweifeln wir, ihr keinen Trost spenden zu können. Es gibt aber Tränen, welche die Kunst von dem Auge der leidenden Menschheit wegküßt, und die sich auf den Hauch ihrer Lippen in ätherischen Wohllaut verwandeln, daß sie versöhnend hineinklingen in ihren Gesang, der uns dann tröstend über den irdischen Schmerz erhebt. So weint die ewigblühende Rebe Mozart im Requiem, solcher Tau unvergänglicher Trauerweiden birgt sich in jener Heldenklage Beethovens, welche Marcia funebre geheißen ist, und ihnen gilt dann wohl das Wort des Dichters: „Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe!"

Nicht ohne ähnliche Stimmung, nicht ohne gleichen Wunsch wird der Musiker das künstlerische Erbauungsbuch aus der Hand

legen, welches Franz Liszt dem Andenken Friedrich Chopins gewidmet hat. Es hieße die edelste Bescheidenheit des Autors verletzen, welche sein Werk in jeder Zeile durchdringt, und welche uns nicht einen Augenblick beim Anschauen der rein dargestellten Persönlichkeit des hingeschiedenen Tondichters einen Seitenblick auf die eigne abzwingt, wollten diese Zeilen mit der gerechten Anerkennung des Dichters beginnen. Wenn wir vor dem lebenatmenden Konterfei von den Händen eines jener alten Maler oft den Meister vergessen und uns in die fremden Züge staunend versenken, die uns noch fest im Herzen stehen bleiben, wenn auch dem Gedächtnisse der Name des Schöpfers entfallen mochte, um wie viel mehr wird der Seelenschilderer, welcher hier in den glühendsten Farben ein herrliches, makelloses Künstlerdasein vor uns stellte, seinen höchsten Triumph feiern, wenn wir ihn über seinem Werk vergessen. Geht doch die Wirkung des Bildes selbst über den sichtbaren Gegenstand desselben hinaus, und ist der Haupteindruck, den wir von Liszts Buch empfangen, vor allem der einer erhöhten Verehrung und Heilighaltung der Kunst selbst; der ewig reinen, lichten Kunst, die durch tausend ungeweihte Hände nicht herabgezogen werden kann aus dem tönenden Äther, in welchem sie schwebt — ein Stern unter den Sternen.

Das also war Chopin! Aus solchem Golde eines stummverblühenden, entsagenden Gemütslebens waren die Saiten gewebt, die er auf seine Leier spannte. Das waren die Edelsteine seiner Jugenderinnerungen, welche, in der Kristallflut seines Innern versinkend, jene wunderbaren Kreise schlugen, welche als Klänge so nahe an unser Herz schweben. Das war seine Vaterlandsliebe, die ihm jene Sirenenstimme lieh, welche schmeichelnd den Überwinder selbst in den Abgrund zu locken sucht. Das waren seine Verehrer, seine Mitkämpfer in der romantischen Arena. Das sein Gutmann,[1] dem er sterbend die Hand küßte, das seine Fürstin Czartoryska,[2] die dem Verscheidenden Stradellas Hymnus an die heilige Jungfrau sang und den Psalm des venetianischen Patriziers.

[1] Adolf G. (1819—1882), Chopins Schüler.
[2] Marcelline C., geb. Prinzessin Radziwill (1826—1894), Pianistin.

Das waren die Blumen, die er liebte, und denen er duftklingende Schwestern auf dem Grund seines Herzens erzog. Und jenes E-moll-Präludium, in welchem, wie in seinem Leben, die Dissonanzen so schmerzlich klingen und doch ängstlich vor der Auflösung beben, spielte Lefebvre Bély zu seinem Requiem in der Magdalenenkirche. Und derselbe Lablache,[1] der zu Beethovens Todesfeier das Tuba mirum gesungen hatte, sang es hier, ein Trauerfalter, der von der zersplitterten Eiche zur gebrochenen Lilie flog; und die Viardot[2] und die Castellan, welche auf allen Bühnen des gesanglauschenden Europa seinen wehmutjauchzenden Masureck ertönen ließen, sangen ihm nun Mozarts Rekordare!

Wenden wir nun den Blick von dem Gemälde einen Augenblick auf den Maler selbst, so sehen wir Franz Liszt mit der reinsten Freude im edelsten Wirken begriffen, von welchem dies Buch ein lebendiges Zeugnis gibt. Aus dem berauschten und weltberauschenden Jünglingsalter des Virtuosentums heraus und sich reinigend von dessen Schlacken, ist er fest und entschlossen in die Epoche reifen, männlichen Schaffens getreten, welche verborgener, aber desto nachhaltiger und nach allen Seiten hin mächtig anregend wirken wird. Fühlt man es doch aus seinem Streben immer deutlicher heraus, wie wohl er des geweihten Bodens bewußt ist, auf dem er in Weimar steht, und wie er strebt, desselben würdig zu sein. Hier ziehen nicht mehr jubelnde Studenten an seinem Wagen, aber ernste Männer, denen die Kunst alles gilt, sehen hoffend und vertrauend zu ihm empor. Ein Buch wie sein Friedrich Chopin, wird keine Lärm- und Lobposaunen erwecken, und für den Plebs hat er sich darin mit einem viel zu aristokratischen Französisch umgeben — aber der denkende und empfindende Künstler wird auf einsamer Kammer Trost und Festigkeit daraus schöpfen, und manche, die falschen Irrlichtern nachgejagt haben, werden in Liszts Worten, in denen genug eigne schmerzliche Erfahrung nachklingt, einen milden Leitstern finden, wenn er sagt: „Laßt uns ihm (Chopin) keine künstlichen Blumen streuen! Werfen wir ihm nicht fade und vergängliche Kränze

[1] Luigi L. (1794—1858), berühmter Bassist.

[2] Pauline Viardot-Garcia (1821—1901), die weltberühmte Altistin.

UNIVERSITY

hin! Erheben wir unsre Gefühle angesichts dieses Sarges! Möchten wir von ihm lernen, alles zu verwerfen, was nicht den Stempel edelsten Ehrgeizes trägt; unsre Bemühungen einzig auf Anstrengungen zu richten, welche eine tiefere Spur zurücklassen, als die Mode des Tages. Möchten wir auch für uns selbst in der trüben Zeit, in welcher wir leben, allem entsagen, was der Kunst unwürdig, allem, was nicht die Bedingungen der Fortdauer in sich schließt, allem, was nicht einen Abglanz der ewigen, unfaßbaren Schönheit enthält, welche durch die Kunst und durch welche die Kunst ihre Strahlen entfalten soll. — Möchten wir, statt so vielen Mühaufwand daran zu setzen, Zuhörer anzuziehen und ihnen um jeden Preis zu gefallen, uns lieber, wie Chopin es tat, bestreben, ein lang hintönendes Echo von dem zurückzulassen, was wir empfunden, was wir geliebt und gelitten haben."

Liszts Buch wird neben der universellen Sprache, in der es geschrieben, sicher durch deutsche,[1] englische und andre Bearbeitungen die Verbreitung finden, die es verdient, und so den Zweck erfüllen, dem es gewidmet ist. Den Verehrern des tondichtenden Chopin wird es munden wie ein sprudelnder Quell am Wege, auf dem sie ihn ganz und umfassend kennen zu lernen streben. Und so grüße ich scheidend und bewillkommend[2] diese tiefpoetische Sage eines Dichterlebens aus Dichtermunde. Wie jene altdeutsche Heldenschar den italienischen Strom hinrauschen ließ über das Grab ihres geliebten Königs, so quelle fortan aus diesem Buch ein reicher Born innerster Begeisterung schützend und erhaltend über das immergrüne Grab des unvergeßlichen Chopin.

[1] Erst 1880 folgte eine von La Mara (Marie Lipsius) besorgte deutsche Ausgabe als erster Band der gesammelten Schriften von Franz Liszt, die dann in der Folge von Lina Ramann herausgegeben wurden (6 Bände).

[2] Dieser Aufsatz erschien am 29. Februar; am 5. März traf Cornelius in Weimar bei Liszt ein, mit dem er schon vorher (seit 1851) in Korrespondenz gestanden (vgl. Briefe an Liszt Bd. I S. 193 f. und Liszts Briefe Bd. I S. 111 f.).

Eine Kunstfahrt nach Leipzig.

(„Echo", 1854, Nr. 1.)

Um mir für den musikalischen Teil meines Referats den kleinstmöglichen Raum zu lassen, damit ich nicht in Gefahr komme, zu viel über Kunst zu sprechen, will ich mich gleich anfangs lieber über einen Künstler hermachen, der sich für etwaigen Tadel nicht rächen kann, der ohnedies den größten Teil des Publikums gegen sich hat, weil er es nicht allein kalt läßt, sondern macht, dessen historische Berechtigung als Künstler aber keinem Zweifel unterliegt, indem er mit unverkennbarer Formengewandtheit den ewig quellenden Strom zwingt, festen Körper und Gestalt anzunehmen, den warmen Hauch der Liebe zu wunderlichen Blumen kryställisiert und zwar so, daß man Geldmünzen darin abprägen kann. Ich spreche vom Winter, nicht von Peter von,[1] sondern ganz einfach vom Dezember von Winter. Derselbe begrüßte uns des Nachts um drei Uhr, als wir uns von der Musenstadt Weimar entfernten und beim Einsteigen in die Waggons das bekannte Goethe-Schiller-Herder-Kreuz schlugen, mit einem Opus 1, welches wir einem so jungen Künstler nicht zugetraut hätten. Wir dachten, wenn dieser Jüngling erst zu Opus 25 gelangt wie Berlioz, so wird vermutlich Weihnachten sein sollen, wir werden dann in Gefahr kommen, Weihnacht-Freiheitsbäume aufzustecken, viele Lichter anzuzünden und uns wie Kinder davor zu stellen, zu jauchzen und in die Hände zu klatschen, und dann ganz andere Weihnachtswanderungen in einer ganz anderen Zeitung als in der „Vossischen" zu lesen. Wir konnten deswegen nicht umhin, im stillen gegen diese augenscheinliche Verwirrung, gegen diese erklärte Willkürlichkeit, die sich der Temperatur der Gegenwart immer mehr bemächtigt, welche alle Grundelemente unsrer klimatischen Verhältnisse schon angetastet hat unter dem falschen Schein eines leidenschaftlichen oder geistreichen Nordlichts, wenigstens zu

[1] Peter von Winter (1754—1825), fruchtbarer Opernkomponist und Münchner Hofkapellmeister; am bekanntesten war seine Oper „Das unterbrochene Opferfest".

protestieren. Dem drohenden Erfrieren und obligaten Zähneklappern trotz Halleschen Kaffee gegenüber schien es uns daher an der Zeit, einige der wärmsten Frühlingsboten, welche Raff seinem Franz dedizierte,[1] auch für uns in Anspruch zu nehmen. Den Schatz von drückender Hitze (Haydn), Landpartien (Beethoven), Badepromenaden (Meyerbeer), Sommernächten (Berlioz), Sommernachtsträumen (Mendelssohn), gefunden bei Leuten, welche unsre Ehrfurcht verdienen, besonders weil sie nicht mehr leben, wie Mai, Juni, Juli, August usw. keck zu verschleudern, dreist mit Schnee und Reif zu überziehen, mit einer Kälte von 13 Grad pietätlos hineinzuwirtschaften, jede Erinnerung an ihn trotz Pelzhandschuhen zu verwischen, das heißt die Gegenwart mit einem Schnupfen demoralisieren, das heißt Sterne vor Kälte glänzen machen, das heißt Beresina, das heißt Eisbär, das heißt endlich ganz einfach Nordpol. — Mit solchen Gefühlen drängten sich die acht Musensöhne von Weimar auf dem Halleschen Bahnhof um den offnen glühenden Rachen des schwarzen Professors, lauschten begierig seinem Funkensprühen, und Couplets wie folgendes auf die bekannte Arie aus der Zauberflöte waren dabei gar nichts:

Hier in dem heil'gen Halle
Sitzt streng man zu Gericht,
Man läßt sich viel gefalle,
Nur Raff und Bülow nicht.

In Leipzig ziemlich erstarrt angekommen, hatten wir den guten Einfall, uns aus dem Waggon in mehrere Droschken zu begeben und so nach dem Hotel de Bavière zu fahren, wo auch Hector Berlioz einstweilen abgestiegen war, da er in der Pariser Akademie keinen Platz finden konnte. — Ja! keinen Platz finden konnte! Dies leichtsinnig hingesprochene Witzwort hat schwermütigen Ernst genug in sich, und dieser Ernst ist ersichtlich genug in den von bittern Erfahrungen gefurchten Zügen des Meisters Berlioz ausgedrückt. Mag augenblickliches Unwohlsein immerhin zu seiner Verstimmung beigetragen haben, ich schiebe dieselbe rücksichtslos und mit dem herzlichsten Ärger auf die ewige alte Komödie, in welcher

[1] Anspielung auf die Sammlung von Klavierstücken, die Raff unter dem Titel „Frühlingsboten" (Op. 55) Franz Liszt widmete.

ein verkanntes Genie die Hauptrolle spielt und ein Haufen feiler Rezensenten den Chor bilden. Wird man diese Künstlertragödie auch in Deutschland, auch bei dem dritten Versuch des französischen Tonkünstlers, seine wohlerworbenen Heimatsrechte bei uns geltend zu machen, ohne weiteres bis zum letzten Akt durchführen, um später, wenn der Vorhang gefallen ist, den Helden hervorzurufen? Lassen wir doch der Pariser Akademie ihren Reber,[1] dem ich ja seinen wohlverdienten Platz von Herzen gönne, aber nehmen wir doch dagegen Berlioz in die große unsichtbare Loge unsrer unsterblichen Meister auf, wie er es verdient. Möge doch endlich auch Berlin, Weimar und Braunschweig nachfolgen, möge dem Franzosen Hektor ein deutscher Habeneck[2] erstehen, der ungeachtet des Gelächters unwissender Musiker seinen Beethoven durchsetzte. Ihr Berliner Sinfonie-Dirigent Taubert[3] sollte sich eine Ehre daraus machen, statt aus altem Partiturenkram Werke wie den „Beherrscher der Geister" von Weber oder „Lodoiska" von Cherubini hervorzusuchen, sich mit Fleiß und Aufopferung in Berliozsche Partituren hineinzustudieren, um sie dann nicht etwa mit zwei Proben, sondern mit so vielen als nötig sind, um auch den fähigsten Orchesterspieler in das richtige Verständnis derselben einzuweihen, vor das Publikum zu bringen. Sprecht mir nicht von dem Geschmack des Publikums; wenn irgendwo, so wird Berlioz in Berlin verstanden werden, und der Dirigent, welcher dort Berlioz siegreich zur Geltung bringt, wird eine entschiedene Majorität für sich haben. Wo Bach und Beethoven oben auf sind, wird auch das dritte große B am ersten Anerkennung finden.[4] Sputet euch

[1] Napoléon Henri R. (1807—1880), Elsässer von Geburt, als Instrumentalkomponist lange über Berlioz gestellt, war damals (1853) gerade an Stelle Onslows in die französische Akademie gewählt worden.

[2] François Antoine H. (1781—1849), ebenfalls deutscher Abstammung, entfaltete als Leiter der durch ihn berühmt gewordenen Pariser Konservatoriumskonzerte eine segensreiche, auch von Wagner in Paris bewunderte Wirksamkeit.

[3] Wilhelm T. (1811—1891).

[4] Das Wort von den „drei großen B" wurde später durch Bülow neugeprägt und zum geflügelten gemacht; freilich setzte er statt Berlioz Brahms ein!

deshalb, ihr Berliner Kapellmeister, heraus mit Berlioz! Stellt ihn mit Fleiß und Beharrlichkeit auf das glänzende Piedestal der Berliner Kapelle, und er wird kühn und ebenbürtig neben euren Herren stehen! Sputet euch; wenn ihr nicht wollt, sind andre da. Ich kenne dort den Preis-Ulrich,[1] der mit Monstre-Partituren umzugehen versteht; wenn der den Taktstock einmal schwingt, wird's an Berliozschen Werken nicht fehlen. Heraus mit Berlioz also, nicht erst warten, bis die Leute tot sind! Munter, Kinder! Munter! Morgen, morgen nur nicht heute, sagen alle faulen Leute! Also frisch drauf los! B — B — B —! Halten Sie mir diesen ermunternden Zuspruch an Ihren Sinfonie-Dirigenten zu gut und folgen Sie mir durch ca. 12 Grad Kälte in die Räume des Gewandhauses, wo Berlioz nach zehn Jahren zuerst wieder vor das Leipziger Publikum trat. Vater Beethoven nahm ihn mit seiner heitersten jovialsten Miene an der Hand (man spielte die achte Sinfonie zu Anfang) und sagte: sieh, liebes Leipzig, dies ist mein Sohn Berlioz. Wie man denn auch, wenn man eine alte Tante besucht, nicht gleich durchs Zimmer springt und mutwillig an die Fenster trommelt, so nahm Berlioz auch ganz bescheiden Platz und fing ein Gespräch an, wie es für gesetzte Leute paßt. Er begann die Reihe seiner Kompositionen nämlich mit der „Flucht nach Ägypten", deren Entstehung ich als Ihnen bekannt voraussetze. Der Komponist Berlioz wetteifert hier mit dem Kritiker und Feuilletonisten desselben Namens, der hohen Kritik ein Schnippchen zu schlagen und den Verehrern der guten alten Zeit eine geniale Notlüge als Wahrheit anzubinden. Er schreibt diese modernste Komposition, welche in jedem Ton die naivste Frömmigkeit atmet, einem fingierten französischen Komponisten zu, der vor fast 200 Jahren gelebt habe und führt damit die Pariser auf die liebenswürdigste Weise hinters Licht. Nennen Sie mir ein Mitglied der Pariser Akademie, welches versteht, einen ähnlichen frommen Witz zu machen, zu lügen, indem man die lauterste Wahrheit sagt, und ich will mich nicht länger ärgern, daß man einem Berlioz den Ehrenplatz in diesem Institut versagt. Man wird dies Werk noch in späten Zeiten

[1] Hugo Ulrichs zweite Sinfonie (S. triomphale) war 1853 von der belgischen Akademie preisgekrönt worden.

im Familienkreise zur Weihnachtszeit singen und sich wundern über die Frömmigkeit des verschrieenen 19. Jahrhunderts. Das Orchester besteht aus einem Quartett von Streichinstrumenten, aus Flöten, Oboen, Klarinetten und Englisch-Horn. Der Text[1] wird von einem gemischten Chor und einem Solo-Tenor vorgetragen, welcher ersterer in Leipzig durch Dilettanten und Thomasschüler befriedigend, letzterer aber von Herrn Schneider[2] ganz vortrefflich und in der edelsten Weise ausgeführt ward. — Tante Leipzig hörte ganz andächtig zu und freute sich, in dem jungen Hektor, von dem es nur wilde Streiche vermutet hatte, einen so gesitteten Mann kennen zu lernen, der mit wenig Mitteln trefflich Haus zu halten wußte. Sparsamkeit ist bei haushälterischen Leuten, die gegen pietätloses Wirtschaften mit teuren Ersparnissen empört protestieren, immer eine gute Empfehlung. Nun aber folgten die drei ersten Sätze der Harold-Sinfonie. Berlioz knüpft hier unmittelbar an Beethoven an, wo er in der Pastoral-Sinfonie eine Reihe von Bildern vor die Augen der Seele stellt, in welchen er das empfindende Herz über dem Gegenstand schweben läßt und es mit seligem Jubel durch die von Menschen und Kreaturen belebte Natur leitet. Berlioz aber stellt auf den glutfarbigen Hintergrund italischer Landschaft ein sehnsüchtig aufblickendes Menschenbild. Fühle ich es recht heraus, so ist es der polyphone spezifische Musiker, welcher den Poeten Berlioz zwingt, für die Fülle seines vielstimmigen Ausdrucks eine dramatische Gestalt innerhalb der Sinfonie zu schaffen, damit das Weben der Natur und der über ihr waltende Geist nicht mehr allein sei, sondern, daß die fühlende Menschenseele dazutrete, um im Ringen nach dem Verständnis beider beide ergänzend zu verstehen und zu genießen. Diesem Drange verdankt die Solo-Bratsche dieser Sinfonie ihr Dasein. Es ist nun nicht mehr eine Reihe von Naturbildern, wie sie in ihrer Wirkung auf das Gemüt in der Pastoral-Sinfonie dargestellt sind, sondern das Gemüt selbst ist hier der Held, und die Beziehungen dieses besonderen Gemütes zu den wechselnden Szenen der Natur sind der

[1] Von Cornelius übersetzt, der auch eine große Anzahl andrer Werke von Berlioz ins Deutsche übertrug.

[2] Karl Schneider (1822—1882), renommierter Tenorist.

Gegenstand der Berliozschen Tondichtung. Haben wir also wirklich neben dem spezifischen Musiker einen Dichter vor uns, so erhöhen sich plötzlich die Ansprüche, die wir nun an beide zu machen haben. Wir verlangen von dem Dichter einen logischen Zusammenhang, die Begründung einer innern Notwendigkeit in der Folge der einzelnen Teile seines Gedichts. Wir wünschen, Zeugen einer handelnden Innerlichkeit zu sein, sie fortschreitend sich entwickeln, untergehen oder sich verklären zu sehen. Hier aber, wo wir diese erhöhten Anforderungen an Berlioz stellen, die sein eignes Beginnen in uns steigernd hervorrief, befriedigt uns Berlioz nicht oder nur halb. Doch müssen wir bedenken, daß Berlioz, welcher den Impuls zum musikalischen Schaffen meist durch poetische Größen wie Shakespeare, Goethe erhält, hier durch Byron angeregt ist. Auch Byrons Harold ist kein handelnder, sondern nur ein wandelnder Held, dessen erhabene Trauer über die Vergänglichkeit alles Großen und Irdischen kontrastiert durch die Schilderung der unvergänglich schönen Natur, auch in diesem Gedicht zu keiner Spitze sich emporringt, sondern in Wellenwindungen sich fortbewegend, im selben Niveau bleibt. — Ich fühle, daß ich zu weitschweifig werde, und möchte es doch gern bei weitem mehr sein. Doch daher erzähle ich Ihnen sogleich, daß Herr David[1] in jenem Konzert das Bratschen-Solo mit tief eingehendem Verständnisse spielte, so wie auch diesem Künstler Anerkennung für das echt künstlerische Entgegenkommen gebührt, welches er Berlioz gegenüber außerhalb des Konzertsaals einhält. Tante Leipzig aber rückte verlegen an ihrer Gewandhaushaube, als der Andächtige so modern schwärmte. Nun aber kam die „Fee Mab“.[2] Als nach dem Vorüberrollen dieses Nußschalen-Feenwagens voll Quintessenz Shakespearschen Humors eine kleine, aber sachverständige Partei zu applaudieren wagte — machte sich der Ärger darüber in Zischen Luft, welchem dann aber die kleine, aber sachverständige Partei ein durch manche andre Stimme verstärktes sonores, leidenschaftliches Bravo entgegenstellte, worauf der zu neuem Zischen zusammengepreßte Luftvorrat sich bestürzt zurückzog und anderweitige Auswege suchte, auf welchen wir

[1] Ferdinand D. (1810—1873), der berühmte Violinist.

[2] Aus der Romeo-Sinfonie von Berlioz.

ihm nicht folgen wollen. — Dem zarten Vortrag des Tenoristen, Herrn Schneider, gelang es, mit dem „Schäfer aus der Bretagne“ [1]) wieder etwas Öl auf die von den vollen Backen des humoristischen Äolus zu stürmischem Widerstreit aufgeregten Wogen zu gießen. Sie legten sich dann auch, denn hier konnte man sich Gott sei dank wieder einmal sagen: wie einfach! — Es folgte nun die Szene aus „Faust“,[2] in welcher Mephisto ihn „einsingen“ läßt. So einzig auch in dieser Komposition das magisch Einschläfernde dieses wunderbaren Sandmanns, die schwer niedersinkenden Augenlider, die vom Schauen des Schönsten ermüdet sich schließen, um noch viel Herrlicheres im Traume zu schauen, geschildert sind[3], so sehr das Werk von Schönheiten träuft, war es dennoch für heute fast zu viel, wenn man bedenkt, daß dem Publikum alles neu, und außerdem die achte Sinfonie von Beethoven vorangegangen war. War die Tante also vielleicht unter dem magnetisch sie bestreichenden Blicken des dunkeläugigen Hektor sanft eingenickt, so konnte sie nun doch seinen lustigen Geschichten vom „römischen Karneval“ ein Lächeln nicht versagen, und der letzte Applaus nach dieser Ouvertüre klang etwa wie ein gnädiges: „Sprich einmal wieder vor, wenn du vorbeikommst.“ Mir aber gönnen Sie zum Schluß für meinen modernen Lieblingsmeister, für den stolzen und kühnen Helden Hektor, für den vielstimmigen Komponisten und vielseitigen Schriftsteller Berlioz, für den großen Humoristen des 19. Jahrhunderts, eine kleine Lärmfanfare anzustimmen. Wie sein großer Liebeskanon in der Karneval-Ouvertüre, diese eines Correggio würdige Umarmung zweier Liebenden von dem Gewühle und Lärm des Karnevals verschlungen wird, um die Getrennten durch hunderterlei Hindernisse und Masken-Mißverständnisse sich durchwinden und wiederfinden zu lassen, so umarmt der liebevolle Ton-Genius Berlioz die Muse und sieht lächelnd auf das

[1] »Le jeune pâtre breton« von Berlioz (Nr. 5 der »Fleurs de landes«).

[2] Natürlich »La damnation de Faust« von Berlioz

[3] In der gedruckten Fassung ist dieser Satz sinnlos; der Herausgeber vermutete eine durch Korrektur des Manuskripts verursachte Verschiebung der Worte „geschildert sind“ und hat durch eine leichte Änderung den anscheinend von Cornelius gewünschten Sinn herzustellen sich bemüht.

wogende Treiben, versunken in trunkne Umarmung. Da werden Stimmen laut. „Seht da," ruft ein Polichinell auf die Liebenden deutend: „Amor und Psyche!" Und der große Haufen bildet ehrfurchtsvoll Spalier vor der Gruppe, in welcher er die Statuen seiner großen Meister, in blühendes Leben verwandelt, erkennt und bewundert.

Konzertmusik.

Henry Litolff[1] Op. 80. Ouvertüre zu R. Griepenkerls[2] Girondisten. Partitur. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 2 Tlr.

(Neue Zeitschr. für Musik, 25. Aug. 1854, Nr. 9).[3]

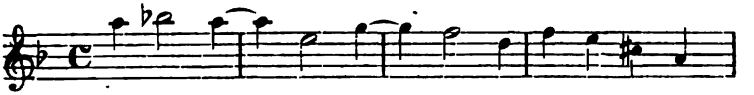
Nach einer Einleitung von 41 Takten Andante ma non troppo, D-moll, die sich präludierend verhält und mit dem übrigen Verlauf der Ouvertüre nicht in engere Verbindung gebracht ist, kommt ein Andantino von 30 Takten, welches eine Peripetie des Dramas veranschaulicht. Der Savoyardenknabe Jean, welcher Charlotte Corday nach Paris begleitete, spielt den Weibern der Halle in Marats Wohnung einen Reigen von Chamouny, durch den er die Aufmerksamkeit derselben in Spannung erhält, bis sein Spiel durch Marats Todesschrei unterbrochen wird. Wir hören ein Flötensolo in dorischer Tonart mit abwechselndem h und b, dem sich später ein D-Horn zugesellt, während die Violoncelle und Bässe, wie in

[1] 1818—1891, als Pianist und auch als Komponist renommiert; er heiratete die Witwe des Musikverlegers Meyer, dessen Firma ja auch oben als Verleger angegeben ist, und begründete die heute noch florierende „Kollektion Litolff".

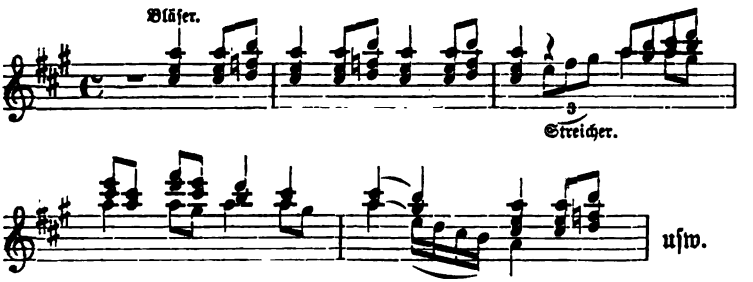
[2] Robert Griepenkerl (1810—1868), Mitarbeiter der „Neuen Zeitschr. f. Musik", trat namentlich für Berlioz schon sehr früh ein.

[3] Dieser Artikel ist der erste, der von Cornelius in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde. Liszt vermittelte und sandte diese Rezension sowie die erst später erschienene Kritik über die Würstsche Sinfonie (S. 41 ff.) am 12. August ein. In dem Brief am Brendel (Liszt-Briefe I S. 164), heißt es: „Beifolgend sende ich Ihnen den Aufsatz von Cornelius über die Preissinfonie und die Girondisten-Ouvertüre. Er ist ganz hübsch geschrieben und wird Ihnen wahrscheinlich zusagen. Wenn möglich, so bringen Sie ihn in Ihrer nächsten Nummer."

unheimlicher Ahnung des nahen Ereigniſſes, das D- und A-moll unterſtützen. Jetzt aber fahren ſie wild auf im Presto agitato und eilen in einer Fortissimo-Attacca, zu der nach und nach anſchwellend das ganze Orcheſter tritt, zum Hauptthema der Ouvertüre:



Dies Thema trägt den Preſtoſatz von 112 Takten, welcher den eben beſchriebenen Moment mit dem Eintritt des Ça ira verbindet, und wird nach Beendigung desſelben in einem Parallelſatz wieder aufgenommen. Der Eintritt des Ça ira iſt ſehr lebendig gehalten und intereſſant inſtrumentiert. Die Bläſer ſtimmen es an und fahren mit der Melodie fort, während die Streicher uniſono nachahmen.



Becken und Militärtrommel, die bis dahin ſchwiegen, heben den Auftritt des Ça ira hervor, während das Blech nur ſparſam angewandt iſt, um bei ſeiner vollen Entwicklung am Schluß deſto mächtiger zu wirken. Der obenerwähnte Preſto-Parallelſatz mit Nachklängen des Ça ira — Rhythmus erreicht im Fortiſſimo die Dominante von D, auf welcher Pauken und Bäſſe bis zum Pianiſſimo diminuieren. Nun erklingt, wie ein Geiſtergruß der Corday, des Savoyarden Melodie zu den vollen Harfenarpeggien der Manon-Roland, mit welcher dieſe im Drama die eigene Fahrt zum Schaffot begleitet, während beim Sonnenaufgang, des eigenen Todes gewärtig, die vereinten Girondiſten begeiſtert den Akkorden der Freundin lauſchen. Dem Todesſignal der Trommeln hinter dem Vorhang klingt im Orcheſter das zuerſt angeführte Thema im Uniſono nach.

Nach kurzem Prestosatz verklingen Bässe und D-Hörner auf der Dominante von D, während eine Solo-Klarinette mit den Violen in klagenden Tönen den verhallenden Trommelwirbeln nachseufzen. Eine gewaltige Fanfare von vier D-Hörnern und D-Trompeten, denen sich Becken, Pauken und Posaunen gesellen, leitet eine triumphale Melodie ein, die mit vollem Orchester fortfährt, bis, durch den Rhythmus des Ça ira eingeleitet, die ersten Akzente der Marseillaise im Presto masstoso alles andere verschlingen und übertönen. Sie wird aber eben nur als das Ganze schließend angedeutet. Im Prestissimo con fuoco stürzen die Streicher mit Achtelnoten im Unisono nach der Dominante und mit dem erneuten Rhythmus des Ça ira schließt die Ouvertüre.

Vielleicht wird diese Skizze annähernd den Zweck erreichen, solchen, denen keine Partitur des Werkes vorliegt, eine Idee davon zu geben. Wir können diese Ouvertüre durchaus nur als das interessante Produkt eines selbständigen Geistes bezeichnen. Alle Schablonenmacherei verschmähend, greift Litolff tief aus dem Drama selbst die notwendige Form für seine Gedanken. Die Momente, die sich realistisch an das Drama und die Geschichte anlehnen, sind geistreich erfunden und benutzt, mit großem Geschick plaziert und behandelt. Schwächer erscheint uns das Band, durch welches diese Einzelheiten zum ganzen verbunden werden. Die zuerst angeführten vier Takte haben für uns kaum konzentrierten Gefühlsinhalt genug, um sie ohne andere als harmonische Modifikationen als ausreichenden Träger der verbindenden Prestosätze gelten zu lassen. Vielleicht aber würde dies spezifisch musikalische Bedenken gänzlich schwinden, wenn uns Gelegenheit gegeben wäre, die Ouvertüre zu dem bestimmten Zweck in Verbindung mit dem Drama zu hören, für welches der Tondichter sie schuf. Denn darin besteht ein modernes Verdienst Litolffs, daß er in der ganzen Anlage seines Werkes auf Nebenerfolge Verzicht leistet, daß er, den spezifisch musikalischen Standpunkt verlassend, nur für den Dichter und sein Werk schafft, mit ihm stehen und fallen will. Wir können im Interesse des deutschen Publikums nur wünschen, daß ähnliche geistige Verbrüderungen wie diese Doppelarbeit Griepenkerls und Litolffs die entgegenstehenden Theaterverhältnisse überwinden und recht fleißig

zur Aufführung kommen. Aber so geht es in Deutschland! Der talentvolle Skulptor riesiger historischer Figuren muß bürgerliche Puppen kneten, um ein Scherflein Beifall zu erringen, und Litolffs Sansculotte wird sich in die Konzertsäle flüchten müssen, damit ehrbare Klassiker in schwarzen Pantalons sich entsetzt abwenden oder kopfschüttelnd die befrackten Achseln über ihn zucken. P. C.

Eine Auffassungs-Studie zu Beethovens Cis-moll-Sonate.

(„Echo", 29. Okt. 1854, Nr. 43.)

I.

Es gibt einen Tempel, einen hehren gotischen Bau, der wie jene verlorene Kirche, so unzerstörbar und wirklich er in den wolkenlosen Äther hinaufragt, sich dem Blick des Glaubenslosen entzieht, aber den Gläubigsuchenden mit lockendem Geläute den Weg weist durch die ihn umgebende Wildnis, die zum blühenden Garten immer heller sich lichtet, je mächtiger der Glocke Schwingungen an das verlangende Herz rühren. Zwei Schlüssel erschließen dir die Pforten, deren jede von vier Kreuzen geziert ist; auf breiten Marmorstufen, an luftiges Geländer die Hand stützend, gelangst du in die Halle. Du kniest.

Siehe, dasselbe Sonnenlicht, welches draußen die vergänglichen Erscheinungen des Tages in flimmernden Schein hüllte, daß dein Auge geblendet sich abwandte, bricht sich hier an den mit ewig heiligen Sagen geschmückten Fenstern und leuchtet heimlich, wo du betest. Dieselben Steine, welche die blöde Menge nach den Verkündern des Evangeliums warf, sind hier mit eingefügt in den majestätischen Bau, der dich Schutzbedürftigen mit wehrendem Wall umgibt, auf daß du das Asyl findest, zu dem dein Geist dich nachzog den fern lockenden Tönen. Hier schweben alle Schmerzen deines Lebens nur noch wie Staubatome in den mildgefärbten dämmernden Strahlen. Auch die leiseste Dissonanz deines Innern wandelt sich enharmonisch in frohes Flehen um eine selige, erlöste Geisterwelt.

II.

Du willst mich schmeichelnd überreden, daß ich nur geträumt habe von dem herrlichen Bau, rotblühender Mund irdischer Liebe? Du hoffst noch, mich zurückzuziehen in deinen Arm, in das blendende Sonnenlicht, daß ich im Reihentanz dich schwinge, daß der Klang deiner Harfe jenes heilige Geläut übertöne. Das schimmernde Licht liebeverheißender Augen soll mir Wirklichkeit sein, und jene geistgenährte Leuchte nur ein Traum?

Hättest du je dort gekniet, hättest du eine Ahnung von dem, was ich dort erschauet, du würdest weinend mich umschlingen, mich flehen, rastlos zu irren, bis wieder jener Glockenton mein Ohr träfe, bis ich wiederfände das Asyl, auch für dich es erschlösse!

III.

Auf! Auf! Du wirst es finden! Rastlos hinein in das Waldesdunkel. Dort auf dem freien Hügel ist weite Ferne zu schauen, dort muß ich die Kirche suchen. Töne, töne, heiliger Klang, leite mich aufs neue zu den heiligen Stufen.

Hat denn ein höhnischer Dämon in Fluch gewandelt das Segensflehen auf meinen Lippen? Welche Geisterhand war stark genug, mich wegzureißen von Gottes Brust? Wer durfte mir die Pforte verschließen? Auf! Auf! all ihr geweihten Kräfte meines Innern, rafft euch zusammen zum heißesten Gebet um jenes heilige Tönen. — Horch! Das war ein fernes Echo jenes Klanges. Dorthin! Mutig, rastlos, mein Fuß, hinab von steiler Klippe, hinab ins Tal, dorther hörte ich es tönen. Leuchtet, all ihr Sterne, dem trostlos suchenden Auge!

Ist denn der Glaube in mir erstorben? Wohin die Ruhe des Herzens, in die jene Glockentöne wie ein Strom der Gnade sanken, der es hinzog zum heiligsten Ort? Warum irre ich nun trostlos? Aber stolz und kühn, mein Herz! Dort nur kannst du selig sein, kein anderer Klang kann dir die verlorene Welt ersetzen. Töne, heiliger Klang! Teilt euch, ihr wehrenden Zweige! Hoch, hoch schimmert der Bau. O, lügt mir nicht, irrende Sinne, nur jetzt trage du mich, Kraft des Gedankens, wenn der zerbrechliche Körper sinken will. Ist das nicht helles Tönen? Umwogt es nicht zitternd

mein Ohr? Sieht nicht mein trunkenes Auge leuchtend den Bau sich dort heben? Auf denn, kühn denn, hinan!

Konzertmusik.

Klavierauszüge zu vier Händen.

Richard Würst, Op. 21 Preis-Sinfonie[1] in F-Dur. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Tlr. 20 Sgr.

(Neue Zeitschr. f. Musik 1854, Nr. 24, 8. Dez.)

Diesem anspruchslosen und recht geschickt gearbeiteten Werk wird sein Name bei vielen im Wege stehen, welche mit den Umständen und Verhältnissen, mit dem relativen Wert der andern Konkurrenzarbeiten unbekannt sind, über welche diese Sinfonie den Preis davon trug. Auch wir kennen die Geschichte dieser Preissinfonie nicht, werden aber statt unnützer Vermutungen über dieselbe aus dem Werke selbst auf die Ursachen seiner Benennung zurückzuschließen versuchen. — Solchen Preisausschreibungen liegen meist restaurative Absichten zugrunde. Man sieht irgend eine abgeschlossene Epoche der Kunstgeschichte vor sich, denkt sich innig hinein und zieht aus ihren allgemein bewunderten Erzeugnissen ästhetische Folgerungen und Gesetze. Wie kommt es, fragt man sich, daß solche Werke heutzutage nicht mehr geschaffen werden? An Talenten fehlt es nicht, die jenen Mustern mit Erfolg nachzuringen verstünden, aber die seichte Moderichtung des Tages hält sie darnieder, es fehlt ihnen an Mut, an der Möglichkeit in der verschiedensten Bedeutung das gewollte Gute zu vollbringen. Wir müssen die rechte Kunst unterstützen: wir müssen einen Preis aussetzen! — Nun hat aber der eigentliche Preisgeist der Kunst nicht erst auf eine solche Gelegenheit gewartet, um sich auszuzeichnen; er hat in der Notwendigkeit des Fortschrittes neue Formen gefunden oder die alten mit neuem Inhalt erfüllt. Mit Beethoven gelangte die erste Periode sinfonischer Kunst zu ihrer Blüte, ihrem Abschluß, ihrem Höhepunkt; aber durch seinen titanischen, mit dem Erreichten durchaus nicht

[1] 1824—1881. Die hier besprochene Sinfonie wurde im Jahre 1849 in Köln mit einem Preise ausgezeichnet.

zufriedenen Genius ward die Blüte Keim, der Abschluß Anfang, der Höhepunkt Ausgangspunkt einer neuen Zeit. Unter den Kunstküchlein, die die Kunsthenne am Wasser spazieren führt, befindet sich glücklicherweise auch meistens eine Kunstente, die dann plötzlich auf diesem Wasser schwimmt zum großen Entsetzen alles Kunstuferfederviehs. Das ist ja dein Element nicht, das ist kein Betragen wie es einem Kunsthuhn ziemt! — Was hilft alles Zureden! Die Ente schwimmt lustig zu und gönnt gern den Preis von fünfundzwanzig Gerstenkörnern dem artigsten Küchlein.

Vom Laien, der nur mit Gefühl und Sinn fürs Schöne zuhört, bis zum feinsten Kenner und schaffenden Künstler, dessen Verständnis tiefmöglichst in den Bau der Kunstwerke einzugehen vermag, hat jeder Zuhörer Beethovenscher Schöpfungen das Bewußtsein, daß aus denselben ein Mehr, ein andres spricht als aus Haydn und Mozart, und man sucht sich auf den verschiedensten Wegen Rechenschaft davon zu geben. Man nennt es Tiefe, Humor, Subjektivität; man vergleicht ihn mit Shakespeare, Jean Paul, Byron. Wir unserseits suchen für dies besondere in Beethoven eine Erklärung darin, daß wir sein ganzes großes und ernstes Leben uns wie in geistigen Geburtswehen begriffen vorstellen, den Geburtswehen des bestimmten Gedankens, ausgesprochen durch die Sprache der Töne. So sehen wir ihn in fortwährendem Schwanken bald einzelne seiner Schöpfungen durch eine besondere Benennung im allgemeinen charakterisieren oder durch ein kurzgefaßtes Programm dem Hörer einen Leitfaden geben, bald wieder davon abstehen und sich mit dem bloßen Gattungsnahmen begnügen, wo dann unwillkürlich der sich vordrängende poetische Inhalt zu abgeschmackten oder richtig gefühlten populären Benennungen Veranlassung gab, wie Mondschein- oder Sturmsonate, die man teilweise durch Bemerkungen von Beethoven selbst zu stützen suchte. In diesem Ringen nach dem Ausdruck des bestimmten Gedankens, nach Darstellung des bestimmten Gefühlsbildes stieß nun Beethoven auf die geschichtliche Form der Sinfonie und Kammermusik, die in einer Zeit sich gebildet hatte, in welcher Musik als ein edles Unterhaltungsmittel betrachtet wurde. Nach einem ernsten, schwierigen Stück mußte ein erbauliches,

langſames kommen; auch die beliebteſte Tanzform durfte nicht vergeſſen werden, man mußte die Damen für das geduldige Anhören der ernſten Sätze durch eine Ballreminiſzenz entſchädigen; dann aber noch ein lebendiger, heiter oder ernſt abſchließender Satz, in welchem die Fertigkeit der Spieler oder Erfindungsreichtum, kontrapunktiſche Geſchicklichkeit des Komponiſten in breiterer Form ſich geltend machen konnte. Mögen uns die hiſtoriſchen Forſcher über die tiefere Logik, über die Weisheit des Zufalls belehren, welcher dieſen durch die Werke unſerer größten Meiſter befeſtigten und geheiligten Formengebrauch zum unvermeidlichen Becher gemacht hat, aus dem wir die verſchiedenſten geiſtigen Weine und viel ſtagnantes Waſſer koſten müſſen, wir werden uns ſchwer bereden laſſen, daß es nicht der richtigere Weg wäre, wenn der Gedanke ſich in unermüdlichem Ringen die ihm ziemende Form neu erſchafft, als wenn die konventionelle Form von vornherein den Gedanken in ihre ſtarre Feſſel zwingt. Wo finden wir in den andern Künſten dieſe Schranken? Was würden wir zu einem Drama ſagen, in welchem jeder Akt geſetzlich eine andere Stimmung anzuſchlagen hätte oder zu einem hiſtoriſchen oder Genrebilde, welches die verſchiedenſten Farbengebungen bunt nebeneinander brächte? — Daß Beethoven gerade dann, wenn er den beſtimmten poetiſchen Gedanken gab, die vier Sätze im Wege waren, geht für uns aus der Unmöglichkeit hervor, die beiden letzten Sätze der Eroïca, den letzten Satz der pathétique, den letzten Satz der A-dur-Sinfonie, das Scherzo der Cis-moll-Sonate mit den übrigen Sätzen in geiſtigen Einklang zu bringen. Wenn es ihm in der Paſtorale gelang, die vier Sätze durch einen roten Faden zu verbinden, wie Spohr es mit glücklichem Wurf in ſeinen „Jahreszeiten“[1] getan, wenn wir im „Coriolan“, der „Leonore“, dem „Egmont“ der beſtimmteſten Darſtellung begegnen, wenn anderſeits für uns der vollſtändigſt logiſche Gedankengang im großen D-moll-Trio, in der C-moll-Sinfonie zu Tage liegt, wenn in der neunten Sinfonie der letzte Satz die erſten erklärt und verklärt, warum iſt dies bald mit beſtimmter Abſicht vom Komponiſten ausgeſprochen, bald in denſelben Formen unſerer Willkür überlaſſen, was wir fühlen oder denken wollen?

[1] Op. 143, h moll (Nr. 9.)

Diese Frage teilt noch heute die musikalische Welt in zwei Parteien. Der einen ist die Musik ein phantastisches Spiel in Tönen nach Regeln des Wohllautes und ästhetischen Gesetzen,[1] die aus den spezifisch musikalischen Werken Haydns, Mozarts und Beethovens, so weit er ihrer Spur folgte, abgeleitet sind, als: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Klarheit und Maß in Formen und Mitteln usw. Nach ihr soll die Musik durch sich selbst wirken ohne vermittelnde Nebengedanken; sie soll die Seele aus dem engen Leben zu idealen Höhen emporheben, mit ihren Tonwellen gleichsam allen Moder und Quark des Lebens aus ihr wegspülen. Nach ihr hieße es die Zaubermacht der Töne, die wie keine andre uns eben die unaussprechlichen Regungen und Gefühle des Herzens ahnen läßt, entweihen und herabziehen, wollte man sie in bestimmten Darstellungen mit Poesie und bildender Kunst wetteifern lassen, deren genaue sinnliche Technik zum Zeichnen eines bestimmten Gegenstandes sie ja doch nicht besitzt. Nun genügt es aber nicht etwa, durch eine gewisse Zusammenstellung von Instrumenten uns gerührt oder andächtig zu stimmen, durch brillante Passagen unseren Geist in eine gewisse Lebendigkeit zu versetzen; das alles muß einen Anfang und ein Ende haben, es muß in einer bestimmten Form geschehen, und die edelste Form für diese Anregung unbestimmter Gefühle ist die viersätzige Sinfonieform, wie unsre großen Meister im vorigen Jahrhundert sie ausbildeten. Diese vier Sätze haben ihre festen Grundregeln, von denen ohne Gefahr abzuweichen sich nur große Genies erlauben dürfen; sie ziehen verschiedene Konsequenzen aus einem musikalischen Motiv oder bringen zwei oder mehrere in verschiedene Beziehungen zu einander, wozu besonders der aus der Kirchenmusik entlehnte und durch Bach zur höchsten Blüte entwickelte Kontrapunkt behilflich ist. Da ist es denn herrlich zu hören, zu welcher Fülle von Kombinationen ein solches Motiv sich hergibt, wie es immer interessanter wiederkehrt, bald allein auftritt, bald mit einem zweiten vermählt, bald von den Geigen, bald von den Holzbläsern, bald vom Blech übernommen wird. Der Laie versteht

[1] Anspielung auf Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst," dessen erste Auflage gerade damals (1854) erschienen war.

davon wenig, aber er fühlt ſich erhoben und erheitert, zu allen möglichen unbeſtimmten Gefühlen angeregt, hat die Freiheit, in einem Meer von Vermutungen über die poetiſche Abſicht des Komponiſten umher zu ſchwimmen, und wenn's recht bunt durcheinander geht, dann weiß auch der Unwiſſendſte, daß man das eine Fuge nennt. Der Kenner aber hat verdoppelten, verhundertfachten Genuß; er braucht oft nicht einmal etwas zu fühlen, weil ihn das Bewußtſein gelungener Formen entzückt, durch deren künſtlichſte Windungen und kanoniſche Verarbeitungen er das Hauptmotiv zu verfolgen weiß, im raſcheſten Wechſel der Tonalitäten und Klangfarben wie ſchwindlich wird, mit ſeiner Naſe ſogar Beethovens Schwächen wittert und wohl gar wüßte, wo er's beſſer gemacht hätte, wenn er das bißchen Setzkunſt verſtünde!

Die andre Partei betrachtet die ihr von den großen Meiſtern überlieferte Muſik als eine poetiſch ausgebildete Sprache, in welcher ſie ſprechen, in welcher ſie darſtellen will; ſie ſieht in ihr eine geſchaffene Welt, in der nun der Menſch, der poetiſche Gedanke, wandeln ſoll. Sie nimmt Beethoven nicht allein da beim Wort, wo er die klaſſiſche Form durch den beſtimmten poetiſchen Gedanken innerlich zu beleben ſuchte, und ſelbſt da, wo er dies nicht tat, mindeſtens in organiſchem Entwicklungsprozeß die ſtarre mechaniſche Form durchbrach; ſie geht noch weiter: ſie will aus dem poetiſchen Gedanken heraus ſeine jedesmalige Form bedingen, nur dieſer ſoll ihr die Berechtigung verleihen. Sie will nicht verſchwenderiſch mit dem Namen Tondichter die benennen, denen in der gebildeten Muſikſprache, „die für ſie dichtet und denkt", ein Lied gelingt. Sie ſollen die innere Notwendigkeit, poetiſchen Gedanken in muſikaliſcher Form Ausdruck zu geben, als einen Rechtsbrief aufweiſen, um in ſinfoniſchen Schranken kämpfen zu dürfen. Sie will ſich nicht länger damit begnügen, unbeſtimmte Gefühle in dem Laien zu erregen, während ſie dem Kenner orcheſtrale und kontrapunktiſche Gourmandiſen vorſetzt und dann das Urteil beider über die poetiſche Abſicht des Kunſtwerkes dem wohlbekannten Nebelmeer überläßt. Sie will aus dem reichen Schatz, dem Mythus, Bibel, Geſchichte, und aus der unerſchöpflichen poetiſchen Quelle, die das eigene Herz, die innerlichen Begebenheiten ſeiner Liebe, ſeiner Leidenſchaften,

seiner Kämpfe mit der Welt und dem Leben bietet, ihre Stoffe entnehmen, und wie der Maler sie in einzelnen Momenten konzentriert, zu denen wir ja der vermittelnden Erklärung des Wortes ebensogut bedürfen, wie der Dramatiker in äußerer Handlung die Resultate innerlicher Vorgänge zusammenfaßt, die Seelenzustände großer Persönlichkeiten oder die Kämpfe des im Dunkeln ringenden Herzens schildern. Sie will der Freiheit absoluter Musik zugleich der Knechtschaft ihrer stehenden Formen entsagen, um dafür mit einer Gefangengebung an einen bestimmten poetischen Gegenstand Freiheit der Form zu erringen. Selbst auf die Gefahr hin, in Darstellung dieses bestimmten Gegenstandes nach gewissen Seiten hin ebenso unvollkommen zu bleiben, als jene in ihrer Weise, sich an das geschriebene Wort, an den Dichter anlehnen zu müssen, diesen zu ergänzen, halten sie ihr Bestreben für lohnender, als behufs einer Anregung unbestimmter Gefühle ausgelebte Formen immer wieder aufs neue anzufüllen.

Von dem Standpunkt dieser letzteren Partei aus, zu der wir uns bekennen, während wir die Preiserteilung an Würst auf Rechnung der ersteren setzen müssen und an die von Massen für Massen ausgeführte Sinfonie seit Beethoven die Forderung eines großen ausgesprochenen Inhaltes stellen, verhalten wir uns ablehnend gegen Würsts Sinfonie und ihre Benennung, nicht weil sie kein Programm hat, sondern weil wir weder den Drang fühlen noch die Möglichkeit einsehen, eines für sie zu finden. Daß der Komponist mit Anstand in längst gebräuchlichen Redensarten sich auszudrücken weiß, ein viertaktiges Motiv in F-dur und ein ebenso langes auf der Dominante dieser Tonart zu einem ersten oder letzten Satz verbindet und ganz charmant in die verschiedenen Instrumente verteilt, daß er ein klares langweiliges Andante durch ein ganz pikantes Scherzo gut zu machen sucht, diesen kurzen Anlauf zum Übermut aber gleich wieder durch ein recht matt sentimentales Trio sühnt, kann uns nun einmal nicht mehr interessieren; es hat nur die Bedeutung erlangter Formengewandtheit für den Komponisten selbst. Möge er sie anwenden und mit poetischem Inhalt erfüllen, um sich vom Komponisten zum Tondichter hinaufzuschwingen.

Kammer- und Hausmusik.

(Neue Zeitschr. für Musik 1855, 43. Band, S. 210 f.)

G. A. Heinze[1] Op. 24, Ballade von J. Günzburg. — Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. F. 1,40 Ct. —, Op. 25, Vier Lieder. — Ebendaselbst. Pr. F. 1,80 Ct. —, Op. 26, Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncell. — Ebendaselbst. Pr. F. 7,50 Ct.

Die Ballade ist elf Seiten lang. Das Gedicht ein larmoyantes Gemisch aus den bekannten drei Liebchen von Hoffmann und dem Wanderburschen von Vogl. Die Komposition eine noch viel fadere Winselsuppe aus längst abgenagten Gemeinplatzknochen. Eine nähere Ansicht der übrigen 23 Opus, die diesem vierundzwanzigsten vorhergehen, müßte ein belehrendes Studium gewähren! Der Komponist kann unmöglich jemals andere Muster gehört oder gesehen haben als das maurische Ständchen von Kücken, die Fahnenwacht von Lindpaintner, die Lotosblume von Lachner, das Schweizerheimweh von Proch, die drei Liebchen von Speyer, das Vaterhaus von Gumbert. Denn hätte er je ein Lied von Schubert, Franz, Mendelssohn oder Schumann kennen gelernt, so würde er wenigstens vielleicht einseitig Sinniges schreiben statt elfseitig Sinnloses. Wenn der Komponist noch ein junger Mann ist und guten Rat annehmen will, so können wir ihm ein untrügliches Mittel angeben, wie er sich selbst einmal auf die Probe stellen kann, ob er noch fortschrittsfähig ist, oder nicht. Er bringe einen Spiegel seinem Sitz am Klavier gegenüber an und singe sich die achtunddreißig Juchheitakte aus seiner Ballade con fuoco, mit lauter Stimme vor. Wenn er bei der zwanzigmaligen Wiederholung des Wortes Juchhei und den nicht viel weniger wiederholten Text-

[1] Aus der im Jahre 1900 erschienenen 5. Aufl. des Riemannschen Musiklexikons belehrt sich der Herausgeber darüber, daß Gustav Adolf Heinze (geb. 1. Okt. 1820; scheint noch zu leben) seit 1850 Kapellmeister an der deutschen Oper zu Amsterdam war, 1853 jedoch die Leitung der Liedertafel „Euterpe" daselbst übernahm. Nach Riemann „erfreuen sich seine Kompositionen eines guten Rufes", was freilich einen seltsamen Kontrast zu der obigen in ihrem beißenden Witz unter Cornelius' Rezensionen einzig dastehenden Kritik abgibt.

worten: „Lieben Brüder, nun sind wir am Ziel! Wir eilen dem Glück in den Schoß" — ernsthaft bleibt und Tonika, Dominante und Unterdominante nicht müde wird — so ist Hopfen und Malz an ihm verloren. Wenn er aber schon bei den ersten Takten so lacht, daß er's mit den übrigen dreißig bewenden läßt, so ist ihm noch zu helfen. — In den vier Liedern ist hier und da eine Spur von Ansatz zu Besserem, die aber gleich wieder reichlich von allem Unkraut der banalsten Singsanguntugenden überwuchert wird. Der Komponist bleibt auch hier, indem er sich mit matter, ungeschickter Nachahmung längst ermatteter Liedformen begnügt, noch zu weit von dem Punkt entfernt, wo die Kritik ein Interesse finden könnte, auf näheres einzugehen. — Im Trio gehen Formenungeschick und Gedankenarmut Hand in Hand. Wie der erste Satz durch ein auf den verminderten Septimenakkord basiertes, unheimlich sein sollendes Pianissimo-Unisono der beiden Streichinstrumente beginnt, das Klavier dann eine Tirade statt eines Themas bringt, wozu an einer beliebigen Stelle, ohne innere Notwendigkeit, die beiden Streicher wieder einsetzen, so fährt das Ganze fort in abgelebten tänzelnden Melodien, die dann wohlweislich jedesmal mit einem Scherzando bezeichnet sind, (das Trio wimmelt von solchen Scherzandos) in planen Grundharmonien, deren Kosten der Baß des Klaviers von Anfang bis zu Ende zu tragen hat ohne eine Spur von Selbständigkeit; in einem geflickten Satzbau, wo zwischen durchlöcherten Sandsteinen überall der liebe naseweise Mörtel herausschaut; in plumpen Modulationen; in altmodisch weitschweifigem Passagenwerk für die rechte Hand mit abwechselnder Tonika und Dominante im Baß; in handwerksmäßigen kanonischen Durchführungen; in geistesfaulen Parallelwiederholungen nach kümmerlichen Verarbeitungssätzen. Wenn wir vorher die Ideale nannten, die wir dem Komponisten bei seinen Liedern vorschwebend denken, so fällt uns hier ein einziges ein, dem er nachgearbeitet haben könnte: Reißiger. Nicht als ob dies Muster annähernd erreicht wäre, und das Trio etwa als ein schwächeres Werk dieses fertigen Meisters figurieren könnte. Reißiger hat Schreiben gelernt und mißbraucht diese Fähigkeit zu flüchtigen Fabrikarbeiten; Heinze hat aber nicht Schreiben gelernt, sein Werk ist reich an Verstößen gegen den eleganten Satz, und der

hier und da sich kundgebenden Anflug ernsteren Wollens wird vom Nichtkönnen niedergehalten. Wenn wir aber heutzutage schon formgewandten Werken gegenüber durchaus gleichgültig bleiben, sobald sie nur der Form zu Liebe geschrieben sind, so sind wir um so mehr berechtigt schwachen poetischen Inhalt in ungenügender Form mit aller Entschiedenheit von der künstlerischen Arena zurückzuweisen.

Im Loh.

(„Echo", August 1856, Nr. 34 und 35.)

Nur keine voreiligen überstürmenden Fragen, lieber Leser, was dies Loh für ein Ding ist, wie dieser Titel zu verstehen sei. Wärest du selber in Sondershausen gewesen, hättest du für ein paar Tage der bequemen eintönigen Prosa der Eisenbahnen entsagt und dich der Restaurations-Poesie einer ehrbaren Postkutsche vertraut, um mit tiefergehendem, grübelndem Sinn nachzuforschen, was in Deutschland zwischen den langen schwarzen Zeilen der Schienenwege zu lesen ist, so wäre dir mein Titel kein Rätsel; weil du aber nicht in Sondershausen gewesen bist, mußt du dir es schon gefallen lassen, wenn ich deine Neugier einstweilen noch etwas auf der Folter zappeln lasse. Ich wäre ein rechter Tor, wollte ich den Zauber meines mysteriös klingenden Titels von vornherein durch eine topographische Schilderung von Sondershausen und seiner Umgebung zerstören; man müßte nicht wissen, wie viel ein guter Titel wert ist, und wie manche Lustspielverfertiger erst den Titel machen und dann das Stück. Wollte ich ja gleich damit herausplatzen, was das Loh ist, so würde ich wie ein Novellenschreiber handeln, der seine Erzählung: „In dieser Geschichte kriegen sie sich" überschriebe, wonach denn wohl schwerlich eine Leserin Zeit und Mühe dran wenden würde, die Blätter umzuschlagen. Jeder Eingeweihte wird mich ohnedies maßloser Verschwendung zeihen, daß ich ein so kostbares Wort, wie „Im Loh" einem gewöhnlichen musikalischen Referat voranstelle, das ich ohne weiteres „Liszt in Sondershausen, oder: Barbarossa und die moderne Musikrichtung, oder: Die Stimmgabel der Zukunft und die Heugabel der

Gegenwart, oder: Der Bart des Kaisers und der Zopf seiner Untertanen" überschreiben könnte, während ich meine ganz unübertreffliche Benennung „Im Loh" irgend einem Dorfgeschichtenschreiber gegen ein geringes Honorar, aber unauslöschliches Gefühl der Erkenntlichkeit überließe. — Doch über all den müßigen Reden versäumen wir am Ende den Schnellzug, der eben gerade von Berlin daherbraust, darum ohne weiteres in den Waggon. Sind wir's alle? Yes! all right! Liszt in der roten griechischen Mütze mit blauer Quaste, Bülow mit Dito und mit manchem geistigen Dito überdies, Carl Tausig,[1] mit den Partituren von „Mazeppa" und den „Präludien" unterm Arm, Ferdinand Schreiber, Schreiber dieses und der geneigte Leser, der sehr neugierig ist, das Loh kennen zu lernen. Es war das erste Mal, daß Leser mit Liszt zusammenreiste; er hatte ihn früher einigemale spielen hören und ihn noch zuletzt in Berlin das Konzert des Sternschen Vereins leiten sehen, war ihm also immer nur im Frack und Glacé-Handschuhen begegnet, und amüsierte sich nun, ihn in der wunderlichen roten Mütze mit der blauen Quaste zu erblicken. Da ich Leser eigentlich überredet hatte, die Fahrt mitzumachen, indem ich ihm alles mögliche vom Loh vorgefabelt, im Grunde aber doch nur, um ihn Liszt und seine Werke besser verstehen zu lehren, so freut es mich doppelt, daß Liszt in seinem prächtigsten Reisehumor war. Wer ihn nicht auf Reisen, im Waggon oder Postwagen kennen gelernt hat, kennt ihn nur halb. Wie er dann munter bleibt und andere munter erhält! Da erwachen alle Erinnerungen seines Alexanderzugs durch die Welt, und die schimmernden Bilder seiner Erlebnisse vor uns entrollend, jagt er den trägen Schlaf auch aus dem letzten Winkel des Auges. So erzählt er heute unter anderm, als wir von Erfurt mit der Post weiter fuhren, wie er einmal einem schlesischen Postillon zu einer Ehrentrompete verholfen. Dieser wackere Schwager habe ihm so prächtige Stücke und mit so großer Reinheit und Präzision vorgespielt, daß er ihn eines Näheren über seine Lebensumstände befragte. Da sagte ihm der Postillon unter anderm, daß er auch

[1] 1841–1871, „der Wunderkerl" und „Zukunfts-Liszt", wie ihn Liszt in seinen Briefen an Wagner nennt. Vgl. auch Wagners Brief Nr. 262 an Liszt.

eigentlich, wenn es nach Recht gegangen wäre, die Ehrentrompete verdient habe, daß man ihn aber durch Ränke und Schliche darum gebracht. Liszt wandte sich bald darauf brieflich an Herrn v. Nagler[1] und hatte die Freude, dem braven Kerl zu seinem Recht und seiner Ehrentrompete zu verhelfen. Der dankbare Postillon brachte dann dem später wieder durchreisenden Meister mit verschiedenen seiner Kollegen ein ganz respektables Ständchen. Dies Ständchen brachte ihn auf eine andere höchst drollige Geschichte. In einer belgischen Stadt hatte sich der Männergesangverein entzweit, und nachdem Liszt sein Konzert gegeben, brachte ihm jede Partei ihre besondere Serenade. Als der Meister diese Ehrenbezeugungen mit herzlichem Dank hingenommen, und sich eben zur Ruhe begeben wollte, ertönt eine riesige, gewaltige Baßstimme dicht unter seinem Fenster. Liszt öffnet dasselbe und vernimmt die ganze Nonnenbeschwörung des Bertram aus Robert dem Teufel, ohne jegliche Begleitung, doch ganz rein und mit einem weithin die kühle Nachtluft erfüllenden Ton vorgetragen. Erfreut über den klangvollen Timbre des Riesenbasses und neugierig, was das zu bedeuten habe, redet er den tönenden Schatten an. „Geruhen Sie, mein Herr," antwortet dieser, „die Huldigung eines vereinsamten Gemütes hinzunehmen. Ich bin nämlich der Solobassist unseres großen Gesangvereines gewesen; seit er sich aber alberner Weise zersplittert hat, stehe ich allein, denn ich konnte mich mit keiner der beiden Parteien vereinigen, und sehe mich deshalb gezwungen, Ihnen auf diesem Wege, so gut wie möglich, den Zoll meiner Bewunderung darzubringen." — — Leser, der sich über diese Anekdote höchlich gaudiert, machte die ganz treffliche Bemerkung, es sei eine Art Anmaßung von Belgien, eine solche Geschichte innerhalb seiner Grenzen vorgehen zu lassen, das Ganze sei so entschieden deutsch, daß man sich offenbar an eine höhere Behörde zu wenden habe, um diese Anekdote für deutsches Gebiet in Anspruch zu nehmen.

Unterdessen hielt die Post in Creußen an, und es war auch wirklich die höchste Zeit, daß die geschwächte Leiblichkeit unsres

[1] Zufällig findet der Herausgeber hierüber eine Notiz in Gaudys kleiner Humoreske „das fünfzigjährige Jubiläum": „Der Generalpostmeister von Nagler verleiht Postillon-Veteranen ein silbernes Horn."

musikalischen Denkens und Fühlens durch einen kräftigen Imbiß wieder einigermaßen hergestellt wurde. Doch wollte das tückische Schicksal nicht, daß wir uns ungestört der Erfüllung dieser notwendigen Pflicht hingaben. Die Passagierstubenbedienung war einem so ungewöhnlich schönen Wesen anvertraut, daß alsbald das materielle Beseitigen einiges Eßbaren, aus den schönsten weißen Händen hingenommen, Nebensache wurde, und der lebhafte Schönheitssinn von fünf Künstlerseelen und einer relativen Leserseele durch fast ununterbrochenes Anschauen dieser Schönheit Befriedigung suchte und fand. Leser wollte anfangs gar nicht damit einverstanden sein, daß so etwas auf einer Künstlerfahrt vorkäme. Was, brummte er, hat so ein allerdings ganz niedliches Mädchen hier zu schaffen? Auf einer musikalischen Reise verlange ich D-dur, oder noch lieber As-moll mit recht vielen Been und Doppelbeen, daß mir fast der Atem ausgeht; ich beanspruche meinen gehörigen Dreiviertel- und Vierviertel-Takt mit einigem Kontrapunkt, rhythmischen Parenthesen; ich sehe hauptsächlich auf richtige Deklamation, und reflektiere vielmehr auf reelle Behandlung als auf großen Gehalt; ich möchte was von Umfang hören, vom dreigestrichenen F oder vom tiefen „Doch“,[1] so was von Quartsextenakkord oder von Polyphonie, was die Nerven in eine so angenehme Spannung versetzt. Liszt in der roten Mütze mit der blauen Quaste zu sehen, zu beobachten, wie der kleine Tausig die Partituren nicht allein unterm Arm trägt, sondern auch liest, und am Ende gar zu verstehen scheint, was ich, unter uns gesagt, kaum begreife, weil da immer so viele Zeilen übereinanderstehen, die man doch bekanntlich alle zugleich lesen muß — und Liszt einige ganz pikante Anekdoten erzählen zu hören, das amüsiert mich allenfalls noch; was aber dies allerdings ganz niedliche Mädchen hier zu tun hat, das, gestehe ich aufrichtig — wüßte — muß ich sagen — dürfte überflüssig — am andern Ort — ohne gerade besonders. — Ich benutzte dies ins Stockengeraten, um ihn mit ganz derben Entgegnungen zu überhäufen. Aber, Leser! fuhr ich ihn an, du willst hier mitreden? Du eigentlich gar nicht vorhandenes Individuum? Du phantastische Ausgeburt meiner

[1] Das berühmte tiefe F Sarastros: „Doch geb' ich dir die Freiheit nicht“ in der Zauberflöte.

Laune? Du Sklave meiner souveränen Referentenwillkür? Du Charakterkopfabnehmer? Du nicht allein Menschen-, sondern „Land und Leute"-fresser, du einzige Antwort auf die Wagnerfrage? Du unvernünftigvernünftiges, vielsinnigunsinniges Geschöpf? Du Leihbibliothekenbücherwurm? Weißt du, daß ein Wink von mir dich vernichtet, daß ich dich eigentlich nur aus Gutmütigkeit bis hierher mitgenommen, daß du nur ein blinder Passagier in der Creußener Poststube sein darfst? Weißt du, daß es eigentlich eine ganz unerhörte Gefälligkeit von mir ist, daß ich dich hier selber mitspielen lasse? Bedenke doch nur, daß du gar nicht hier bist, daß du ganz ruhig zu Hause auf dem Sofa liegst und deine Zigarre rauchst, und dabei diese Geschichte lieset, und wie du dich vor dir selber schämen mußt, wenn du deine eigenen Ungereimtheiten schwarz auf weiß gedruckt siehst? Sieh einmal! (hier fing ich an, zu begütigen) du bist ja so ganz deines eigenen Geschickes Schmied, sei nur ein bischen manierlich und nimm alles, wie es kommt, „bleibe nur fein geduldig" wie Mendelssohn singt, so kannst du ja wirklich vor aller Welt Augen als ein ganz vernünftiger respektabler Leser dastehen, und niemand wird dir etwas böses nachsagen können. Und nun höre, Leserchen, (hier wurde ich einschmeichelnd, und brauchte, um den Guten ganz kirre zu machen, ein leicht verständliches fast eingebürgertes, also verzeihliches Fremdwort) Abonnentchen! glaubst du denn, daß du den Anblick dieses allerdings ganz niedlichen Mädchens umsonst erlebt hast? sollte nicht das alles vielleicht ganz schlau angelegt sein, um dir, eh du dich nun mit Herz und Sinnen den gefährlichen klippenreichen Tonwogen eines Berlioz, Wagner, Liszt anvertraust, vorher noch einmal zum Trost und zu größerer Herzensstärkung in diesem holden Mädchenantlitz das Bild einer klassischen feingeformten Ouvertüre oder eines ersten Sinfoniesatzes zu zeigen? Siehst du nicht, wie unter den imposanten Akkorden dieser blonden Flechten die getragene maßvolle Introduktion in der Stirn hervortritt, wie dann Thema und Gegenthema in dem zarten blauen Schimmer der schön überwölbten Augen aufblitzen, die schon hier und da in lieblichem Seitwärtsschielen ihre Seelenverwandtschaft zueinander verraten; wie dann, durch den Mittelsatz der fein gezeichneten Nase auseinander gehalten, beide Themen in

anderer Färbung und Modifizierung in den lachenden Wangen sich gegenübergestellt werden, bis sie nun im allerreizendsten, überraschendsten, doppelten Kontrapunkt von der Welt, den lieblichsten Lippen, von blinkenden, perlenden Sechszehntelpassagen begleitet, zusammentreten, um zuletzt noch einmal durch die schelmischste Grübchenparenthese auseinandergehalten, wie eine einzige Melodie ineinander zu fließen? Und ist etwa eine Poststation und eine dazu gehörige, allerdings ganz niedliche Blondine etwas Ungehöriges? Erfüllen wir nicht durch diese Episode, was da geschrieben steht bei den Propheten Goethe und Schubert? „Seitwärts des Überdachs Schatten zieht dich an (Creußener Posthaus) und der Labung verheißende Blick an der Schwelle des Mädchens dort (Blondine). Labe dich! Mir auch, Mädchen, diesen schäumenden Trank (Glas Madeira) diesen frischen Gesundheitsblick! (blau) —??

Auf diese Frage antwortete der hereinstürmende Kondukteur mit einem kräftigen: „Donnerwetter, meine Herren, glauben Sie denn, die Post wird hier ewig halten? hören Sie denn das Blasen nicht?“ Eine sehr überflüssige, fast beleidigende Frage für einen Musikreferenten, der imstande sein muß, über das unhörbarste Pianissimo einer berühmten Sängerin in leidliche Extase zu geraten, und einen von allen andern Leuten als solchen unhöflichen Postkondukteuren immer sehr geehrten Leser, der fähig wäre, die gelehrteste Abhandlung über das Posthorn und seine Vorzüge ohne weiteres zu verschlingen und zu verdauen. Doch durften wir beide nicht mucksen und mußten die Degradierung vom Hauptwagen zum Beiwagen, eine Art Postkasten, in den wir wie unfrankierte Briefe mit einem kunstgerechten Sforzando geschoben wurden, in der stummen Betäubung eines wegen reglementswidrigen Aufenthalts wirklich zerknirschten Gemüts hinnehmen. So sehr ich anfangs betrübt war, von den Hauptgefährten im Hauptwagen getrennt zu sein, so heiterte mich doch alsbald der Gedanke wieder auf, eine Zeitlang mit Leser ungestört allein zu sein, und ihn nach und nach tiefer in die Geheimnisse des Loh einweihen zu können. Er selbst machte den Anfang dazu, indem er meinte, er wäre allerdings nun doch recht begierig, nochmals einige sinfonische Dichtungen von Liszt zu hören; er selbst habe kein kompetentes Urteil, aber der fast ein-

ſtimmige Tadel der Berliner Kritik im verfloſſenen Winter habe ihn doch wohl ſehr mißtrauiſch gemacht. Lieber Leſer, ſprach ich zu ihm, du ſiehſt, ich habe dich ganz in meiner Gewalt und die Partituren liegen vor mir, ich könnte dich alſo mit einer ausführlichen Analyſe des Mazeppa und der Präludien nach Lamartine auf die ſpitzfindigſte Weiſe langſam zu Tode martern, um einmal ein recht abſchreckendes Notenbeiſpiel an dir zu ſtatuieren, und ich könnte dann vielleicht die Genugtuung genießen, dich im letzten Aushauchen deiner relativen Leſerſeele das Bekenntnis ſtöhnen zu hören, daß die Sache doch nicht ſo übel iſt, daß ſie Hand und Fuß hat, daß du es nur einigemale vorurteilsfrei anhören müßteſt, um dich etwas in dieſer ſchönen Bauart zurechtzufinden, und daß du dies auch gern tun würdeſt, wenn du nicht unter den grauſamen Zangen und Seziermeſſern meiner ſonſt allerdings ganz niedlichen Analyſe dein ephemeres Leſerleben aufzugeben gezwungen wäreſt. Sintemalen aber ein ſolches Verfahren im nächſten Poſtbeſchwerdebuch von dir mit den allerentrüſtetſten Ausdrücken gerügt werden dürfte, und du ja doch der gerechten Strafe für deine Unwiſſenheit in einer jener dunkeln Folterkammern muſikaliſcher Geiſteskerker nicht entgehen wirſt, ſo will ich dich das Loh dennoch genießen laſſen und dir lieber, weil du vorhin an Liſzts Anekdoten Gefallen fandeſt, eine kleine Geſchichte erzählen, die du auch Fabel nennen und dir ſelber auslegen kannſt, damit dir auf der Strecke Weges bis Sondershauſen die Zeit nicht lang wird.

„Ein feiner, elegant gekleideter Herr kam zu Wagen in eine große Stadt und fuhr an einem tempelähnlichen Hauſe vor, wo man ihn begierig erwartete. Er erfreute dort eine große Geſellſchaft durch ſeinen glänzenden Geiſt, und ließ jeden am Schimmer der Juwelen ſich erfreuen, die er mitgebracht hatte. Wenn man einzelne Gruppen belauſchte, die ſich über ihn unterhielten, wo denn natürlich auch über das äußerliche ſeines Erſcheinens geſprochen wurde, ſo konnte man vernehmen, daß einigen die Haltung des Fremden etwas fremd vorkam, daß ſeine Toilette originell, ſogar barock, von allen aber ſehr mit ſeinem Weſen übereinſtimmend, und trotz ihren Abweichungen als faſhionabel erkannt wurde. Als eine Schönheit wurde beſonders ſein Fuß und die auserleſene Feinheit,

die in dessen Bekleidung sichtbar ward, gepriesen. Erfreut über die gute Aufnahme und mit dem Versprechen baldiger Wiederkehr verließ der Fremde das Haus, um zu Fuß noch einige Besuche zu machen. Kaum war er aber auf die Straße hinausgetreten, so drängten sich eine Menge privilegierte Stiefelreiniger um ihn her, um ihn zu überzeugen, daß seine Schuhe in einem kläglichen Zustand sich befänden, daß er so keinen Schritt weitergehen dürfe, daß er sich als ein so feiner Herr auf diese Weise in keiner anständigen Gesellschaft sehen lassen dürfe; jeder beteuerte ihm, daß er der beste Stiefelreiniger sei; sie lobten um die Wette seinen übrigen Anzug, und beschworen ihn bei seiner liebenswürdigen Persönlichkeit, doch ja nicht in solchen Stiefeln weiterzugehen. Der Fremde sah nun seine Schuhe genau an, obgleich er kaum die Straße betreten, und noch eben seinen Fuß ohne weiteres auf den feinsten Parketboden gesetzt hatte, er konnte aber, vielleicht aus Kurzsichtigkeit, keinen Staub an seinen Schuhen wahrnehmen. Er ersuchte die Stiefelreiniger, ihm Platz zu machen, denn er fürchtete ohnedies, durch ihre mit Vitriolsäure versetzte Wichse möchte sein Schuhzeug nur leiden. Im Weitergehen bemerkte er aber, daß eine klein Nat am Glanzleder geplatzt war, und er sagte: Befindet sich einer unter euch, der ein guter Schuhmacher ist, und es versteht, mir etwas am Zeuge zu flicken, so bitte ich ihn, mir die Schuhriemen zu lösen. Es war aber kein Schuhmacher unter ihnen. Es sprachen wohl einige, sie wüßten, wo ganz fertige Stiefel und Schuhe zu haben wären; der eine wollte ein paar noch ganz gut erhaltene Schuhe herbeiholen, die einmal ein sehr vornehmer Reisender im Gasthofe stehen gelassen, ein andrer empfahl große Reiterstiefel, in denen man doch auch zugleich reiten könne, noch einer pries spanische Stiefel als die besten. Darüber gerieten sie aber selber in Streit untereinander, und der Fremde fand Gelegenheit sich unbemerkt aus dem Knäuel zu winden, und in seinen sonst natürlich ganz feinen Schuhen, die ihm wie angegossen saßen, noch ein paar alte liebe Freunde zu besuchen".

Mitten im Nachdenken über die Moral dieser Fabel wurde Leser und Schreiber dieses durch ein bedrohliches Evenement aufgeschreckt. Unsre beiden Pferde schienen eines zum Rosse des Vaters mit seinem

Kind, das andre zum ukrainiſchen Hengſte des Mazeppa geworden zu ſein, oder die übertriebene Sehnſucht Leſers nach dem Loh hatte ſich ihrer bemächtigt, oder man hatte die armen Beſtien am Ende gar mit Lokomotivkohlen gefüttert, kurz ſie gerieten angeſichts der Türme (oder des Turmes?) unſrer lieben Stadt Sondershauſen in ein beſeſſenes Rennen; im Sturm ſauſten wir an den roten griechiſchen Mützen mit blauen Quaſten des Hauptwagens vorüber; vergeblich rief Taufig, der noch immer im Mazeppa ſtudierte, zum Wagen heraus: „Das Tempo iſt ja viel zu ſchnell! Nur keine Zerſtückelung des Themas! Nur kein zu plötzliches Abbrechen der Paſſagen! Hier ſteht ja ein Halt! Halt! Nun eine ruhige, würdige Marſchbewegung!“ Vergebens! Dies war ein konſtatiertes Ausreißen, dies war ein klar zu Tage liegendes Durchgehen der lieben Poſtpferde. Du ſiehſt, Leſer, wenn wir uns in Creußen zu lange aufgehalten, müſſen wir nun die verlorene Zeit durch ein reglementswidriges Stringendo des Tempos einholen. In den bebenden Momenten der Gefahr ſchloſſen ſich nun die Seelen von Leſer und Schreiber dieſes enger aneinander an. So eifrig wir unterwegs uns geſtritten hatten, jetzt war alles vergeſſen; wir umarmten uns ſchleunigſt, gelobten uns treue Freundſchaft, ja, was mich innig rührte, Leſer wollte für ſeine Perſon nicht einmal von dem einfachen Rettungsmittel Gebrauch machen, ſich plötzlich von hier wegzudenken und den Verlauf der Begebenheit ruhig zu Hauſe auf dem Sofa bei einer Taſſe Kaffee abzuwarten, er hatte ſich ſchon ſo tief in den Mazeppa hineingedacht, daß er nun auch das Zuſammenbrechen mitmachen wollte, um doch auch einmal zu erleben, wie es tut, als eine Art lebenden Leichnams hinzuſtürzen, um dann als König wieder aufzuſtehen. Nach einigen Momenten der Beſinnungsloſigkeit befanden wir uns mit heiler Haut auf der linken Seite der ziemlich breiten Kutſche wie auf dem Boden eines Burgverließes und ſahen beſtürzte Geſichter den umgeſtürzten Wagen umgeben, die faſt ſo weiß wie die weißen Halsbinden und Weſten, aus denen ſie hervorſahen, in die obere Lücke unſeres Verließes hineinſchauten und ängſtlich fragten: „Sind Sie's doch nicht, Herr Hofkapellmeiſter?“ Leſer, noch halb in Betäubung, antwortete wirr durcheinander: Liſzt — Loh — Mazeppa — Sondershauſen —

Ehrentrompete — Creußen — Blondine — Präludien — Baſſiſt in Belgien — Stiefelreiniger — rote Mütze — Schreiber dieſes — Schwager Kronos — Ausgeriſſen!“ — Nachdem er ſich aber emporgearbeitet und mit einem gewaltigen Fußtritt hinter ſich das gefährliche Werkzeug des Umſturzes verlaſſen, und auch Schreiber dieſes feſten Fuß auf dem Sondershäuſer Pflaſter gefaßt, ſahen wir bereits den man of war Liſzt von einer Menge ſchwarzbetheerter Barken mit weißen Weſtenſegeln und flatternden Halsbindenwimpeln umgeben. Es war ein hellſonniger Sonntagsmorgen, und der blitzblaue Himmel hing uns, wenn nicht voll Geigen, doch voll Geigern; und es hing ſogar eine Baßgeige und eine Kniegeige darunter. Das war Simon[1] und Himmelſtoß!

Toilette (geſperrte Lettern). Diner bei Herrn Kapellmeiſter Stein[2] (Gänſefüßchen, et cetera). Eine halbe Stunde Schlaf (Gedankenſtrich). Ins Loh (Ausrufungszeichen).

Du ehrenhafte Sondershauſer Kapelle, du muſikſeliges Denkmal einer würdigen Vergangenheit, du auf deinem unerſchütterlichen Grund-Stein und mit all deinen feſten Strebepfeilern kühn in die Zukunft wachſender Bau, welch einen ſchönen Platz hat dir dein Herzog gegeben, welch einen ſchönen Muſengottesdienſt ſeinem Volk im Freien, im Garten, im Walde! Im Loh! Da waltet und webt der heilige Genius der Tonkunſt und zieht ſeine Zauberkreiſe um eine im Sonntagsgewande bunt wogende Menge von Hoch und Nieder, Reich und Arm, Jung und Alt, und feſſelt die Lauten, Rauſchenden, ſtumm, atemlos vor den ſteinernen Rahmen ſeiner klingenden Gebilde. Im Loh! Da umgibt ein Kranz mächtiger Eichen die unſterblichen Werke verklärter Meiſter, da lohnt ſchallender Beifall die Tondichtungen großer Zeitgenoſſen, des ſprühenden Berlioz, des gewaltigen Wagner, da grüßt ein weitbrüſtiges, fernhintönendes Hoch den lebendigen Weimaraner, den herrlichen Liſzt. Im Loh! Da herrſcht und entſcheidet die Kunſt, die aus

[1] Chriſtian S., Kontrabaſſiſt in Sondershauſen (1809—1872).

[2] Eduard St. (1818—1864), Hofkapellmeiſter in Sondershauſen ſeit 1853, ſchrieb auch ein Kontrabaßkonzert für Simon.

dem geweihten Herzen und Geiſte des Künſtlers dringende, Herz und Geiſt des Volkes durchdringend und weihend; da herrſcht und entſcheidet nicht die Kritik, die mit ihrer kalten Flamme nimmer auch nur eine Bettelſuppe wärmen wird für das darbende Gemüt. Im Loh! Da ſchwingt ein bewußter, ſelbſtändiger Muſiker den Taktſtab, eine Natur von edler, geklärter Leidenſchaftlichkeit, eine Seele, keine Windmühle des Orcheſters, ein Menſch, dem ein lauterer Prieſterdienſt der Kunſt auf der Stirn und in den Augen geſchrieben ſteht, aus denen rückſichtsloſer Feuereifer und ungeheuchelte Beſcheidenheit kühn und milde uns anblickt. Im Loh! da wirkt und gedeiht eine herrliche Familie von Künſtlern, von ausgezeichneten Virtuoſen, die durch vieler Herren Lande gereiſt, nun in des einen Herren Lande der einen, einzigen Kunſt leben, die das alte und neue, ſchöne und ſchwere mit gleicher Liebe und Gewandtheit üben und vollendet leiſten; da tönt Ulrichs zauberiſche, anmutige Geige, Meyers Oberonshorn, Heindls Erzflöte, Kellermanns Leonorenklarinette, Hofmanns klangſchillernde Oboe, des alten Zenker Ehrentrompete, da geigen, ſtreichen, blaſen und pfeifen eben Hermann, Bartels, Hofmann, der Harfner und Librettodichter, Frankenberg, Königk, und wie ſie alle heißen bis auf Bernſtein, den Pauker und Organiſten, und recht den Kern und Mittelpunkt dieſer herzüberwältigenden Macht bildend, der reiſige Baſſiſt Simon, ein Volker, der Fiedler, zum Hagen Müller in Darmſtadt — und ſein Nachbar am Cello Himmelſtoß. Im Loh! da fühlt endlich die im Sonntagsgewande bunt wogende Menge von hoch und nieder, arm und reich, jung und alt, daß es eine Kunſt gab, gibt und geben wird, welche die Blumenkrone iſt auf dem mühſam gehäuften Garbenwagen des Lebens; ſie fühlt, hört und ſieht es, daß auch das heute eine Zeit voll ergreifender, erhebender Kunſterſcheinungen iſt, daß, ſo lange dieſe deutſche Waldung zum Himmel empor wächſt, auch die unſcheinbaren befiederten Sänger mit den vom Pfeile des Eros geritzten Kehlen nicht ausbleiben werden, ſo es wieder Frühling geworden. Im Loh! da mißt auch der lauſchende werdende Künſtler, von Luſt und Weh ringender Töne erfaßt, ſeinen Enthuſiasmus für den unvergleichlichen Meiſter an den ehrfurchtsvollen, begeiſterten Blicken der

meiſterlich Ausführenden über die Noten und Inſtrumente weg auf ihn, auf den Schaffenden, Könnenden, Wiſſenden, auf den Auserwählten im Reiche des Schönen.

Leſer war übrigens auch ganz enchantiert; vom Augenblicke an, wo er das Loh betrat, wußte er ſich vor Freude garnicht zu laſſen. Dieſe Bäume und Berge und Leute und Geigen und Flöten, alles gefiel ihm. Am verſtändlichſten waren ihm übrigens die Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiſer“, wozu er immer mit taktieren konnte, was ihm beſonders bei Mazeppa weniger gelang, und die Rede des Herrn Dr. Heckſcher auf Liſzt, in deren ſchließliches Hoch er begeiſtert einſtimmte und ſich immer die Ehrentrompete jenes ſchleſiſchen Poſtillons wünſchte, um einen Tuſch blaſen zu können, oder mindeſtens die Stentorſtimme des belgiſchen Baſſiſten, um lauter als alle: Liſzt hoch! rufen zu können. Denn beſonders für den Mazeppa hatte er ſich am meiſten enthuſiasmiert, offenbar weil die Erinnerung an die kaum erlebte Gefahr noch lebendig in ihm wirkte. Faſt mit Tränen im Auge dankte er mir nun, daß ich ihm die Analyſe dieſes Werkes erlaſſen. „Hören! Hören muß man das, rief er begeiſtert aus, hören, und das Gedicht kennen, um ganz von dem Schauer dieſes Gemäldes und von der verſöhnenden Erhebung ſeines Schluſſes ergriffen zu ſein! Wie geiſtvoll iſt die Wahl gerade dieſes Gegenſtandes, der in keiner andern Kunſt ſo anſchaulich und ſo in ſeinem ganzen Verlauf dargeſtellt werden konnte als in der Muſik! Wie feueratmend dies Roß, und wie viel ſtolzer und wie unendlich kühn der Melodiemenſch, den es trägt!“ — Auf der Rückfahrt, die wir über Frankenhauſen machten, kam es Leſer plötzlich in den Sinn auszuſteigen, um den Kyffhäuſer zu beſuchen, und vielleicht ein verſteinertes Haar von Barbaroſſa zu erbeuten. Er ließ ſich durchaus nicht zurückhalten; die Melodie des Mazeppa ſingend, nahm er Abſchied und zog in Frankenhauſen ein. Wäre er doch bei uns geblieben! In der Nähe von Weimar hätte er ſich noch über unſren guten Sondershauſer Kutſcher gaudieren können, der zum erſtenmal in ſeinem Leben eine Lokomotive heranbrauſen ſah!

Weimar.

(„Echo", 31. Mai 1857, Nr. 21.)

Der Frühling beginnt, und schon stellt einer nach dem andern von jenen unbezahlten und unbezahlbaren Sängern sich wieder ein, um wieder einmal den mondenlangen Sängerkrieg aufzuführen, von dem man zum voraus weiß, daß die Nachtigall Sieger bleibt und dann auch nach dem Süden pilgern muß, weil sie doch gar zu unverholen gesungen von den Wonnen des Frühlings und den Mysterien der Liebe. Ehe nun der Brodneid dieser kleinen Gesellen ihre großen Kollegen, die Musiker, verdrängt, daß sie in die Bäder oder auf Kunstreisen flüchten, ist es wohl an der Zeit noch einmal auf das Wirken dieser letztern zurückzusehen, die den langen Winter mit mannigfaltigen Gaben der Kunst verschönern.

Weimar hat den Vorzug vor vielen andern Städten, möchte hier oder dort selbst Bedeutenderes geleistet werden, und sollten ganz gewiß an vielen Orten glänzendere Mittel vorhanden sein, daß das künstlerische Treiben daselbst durch die Persönlichkeit Liszts ein bestimmtes Gepräge erhält, daß in ihm ein Mittelpunkt vorhanden ist, in dem sich Interessen vereinigen können, die sonst vielleicht schnurstracks auseinander liefen. Ich möchte Liszt deswegen um keinen Preis in Paris oder Berlin sehen, wo es ihm vielleicht selbst bei der vorteilhaftesten und ausgedehntesten Stellung nicht gelänge, einen gewissen leitenden Einfluß auf die Bildung künstlerischer Verhältnisse in ähnlichem Maße auszuüben, wie hier. Mendelssohn wäre vielleicht die Persönlichkeit gewesen, in Berlin eine solche Stellung einzunehmen, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, daß es der größte Schmerz seines Lebens war, dort nicht so weit gelangen zu können. Darin, daß in Leipzig sein Streben bestimmend und tonangebend wirkte, ward ihm ein Ersatz, aber bei weitem nicht volle Befriedigung des gerechtesten Ergeizes. Wenn es aber tragisch berührt, daß ein Künstler, wie Mendelssohn, an dessen Wiege so viele Genien ihre besten Gaben niedergelegt haben, umsonst danach ringen mußte, eine größere künstlerische Ge-

oft ein viel höherer Genuß ist, einen geistreichen Feuilletonsartikel samtheit an dem Hauch seines Geistes zu erwärmen, so knüpft man unwillkürlich eine erneute Hoffnung an Liszt, der gerade in trüben Tagen, welche Mendelssohn von uns nahmen, anfing, aus dem vielbewegten Leben die stillbewegte Einsamkeit zu suchen. Er hat sie in Weimar auf einem bedeutungsvollen Boden gefunden. Möge man dort und anderswo achtungsvoll Notiz nehmen von diesem historischen Faktum. Dort, wo er lebt, in Weimar möge man nicht engherzig an einzelnem mäkeln, sondern die seltene Persönlichkeit mit Wärme pflegen. Von manchen Herzen muß auch ein Riegel geschoben werden. — Wenn manche Blumen Weimaraner wären, würden sie aus einem gewissen Eigensinn, und weil früher Goethe und Schiller an ihnen gerochen haben, sich garnicht vor der Sonne auftun. Es ist einmal so. In der „Braut von Messina“ oder im „Clavigo“ mag's auch manchmal himmelschreiend leer gewesen sein, vielleicht gar bei den ersten Aufführungen. Und so saß man auch kalt da, als Liszt seine Orpheus einleitung[1] aufführte. In manchen schwarzen Frack, der mit sehr respektablem Inhalt da in den Logen saß, und in manchen blendend-geschmückten Damenkopf hätte ich Künstlerherz und Verstand gewünscht, wie diese verklärten Töne erklangen, die so rein sind von irdischen Zutaten. Und wie er seine „Präludien“[2] aufführte und seinen Künstlerchor, da waren die Reihen jener vornehmen Kunstverständigen gar dünn gesäet, so daß man wenig Sterne sah, aber einen Stern, wenig Kopfputz aber einen Kopf. Ja, wenn er mit einer Hand an die Tasten rührt, dann paßt alles auf, dann ist alles entzückt! Ja, Liszt der Klavierspieler, der ist unvergleichlich, den besitzen nur wir. Das verzeiht ihm die Welt nie, daß er sich einmal herabgelassen hat, sie zu amüsieren. Aber wo er sie erheben will und mit den Klavierfingern hinaufzeigt nach seinem Ideal, da verstehen sie ihn nicht, da zucken sie die Achseln. — Man sehe sich um in Deutschland, und man wird durch den Vergleich finden, daß man an einer bedeutenden Persönlichkeit viel, sehr viel hat. Von Wien

[1] Die sinfonische Dichtung „Orpheus“.
[2] Die sinfonische Dichtung »Les préludes«.

kann in diesem Augenblicke nicht die Rede sein, es kann höchstens als Beweis dienen, daß unter einer Masse tüchtiger Musiker, gelehrter Theoretiker man sich eben oft vergebens nach einem hervorragenden Geist umsehen wird, der einzelne Kräfte zu einem Ganzen gestaltet, dem Vorübergehenden Dauer verleiht. Ob in München Lachner[1] oder in Stuttgart Lücken[2] die genügende Autorität haben, um Musiktreiben in Musikgedeihen zu verwandeln, ist nach allem, was wir darüber gehört haben, nicht zu glauben. In Dresden vegetiert die Kunst unter dem beliebten Reissiger und dem unbeliebten Krebs.[3] Wagner lebt in der Schweiz. Wenn ich mich auf die übrigen deutschen Hauptstädte besinne, ehe ich Berlin berühre und in Dessau an einem frischen Grabhügel[4] mit hochachtungsvollen Gedanken vorübergehe, da sehe ich vor allem mit ungetrübter Bewunderung und tiefer Verehrung auf Spohr in Cassel, der mit reiner Hand reiche Lorbeeren gepflückt hat, dem im Greisenalter noch ein jugendliches Herz geblieben, welches er aufmerksam offen hält für den Lenzhauch moderner Kunst, triebe er auch vielleicht hie und da ein welkes Blatt herunter von dem kräftigen Stamm Spohr. In Hannover aber hat Marschner[5] Joachim[6] immer noch Platz gelassen, um ein innerlich kräftiges Gedeihen der Kunst mit Hoffnung auf guten Erfolg anzupflanzen. Leipzig hat durch Mendelssohn zu viel besessen, als daß es nicht kranken sollte, seit er fehlt. In Berlin fehlte eigentlich seit Spontini und Meyerbeers Rücktritt die lebendig gestaltende Hand und es ist ein charakteristisches Zeichen, daß dort ebenso gern Kritik gelesen, als Musik gehört wird. Ich muß gestehen, daß es

[1] Franz Lachner, der älteste der drei Brüder.

[2] Friedr. Wilh. K. (1820—1882), bekannt durch seine sentimentalen Lieder, war von 1851 bis 1861 in Stuttgart Hofkapellmeister.

[3] Karl August Krebs-Miedke. (1804—1880), der Nachfolger Wagners in Dresden als Hofkapellmeister.

[4] Friedrich Schneider liegt dort begraben (gest. 1853).

[5] Heinrich M., der Komponist des „Hans Heiling" (1795—1861), seit 1831 Hofkapellmeister in Hannover.

[6] Joseph Joachim (geb. 1831), der Altmeister des Violinspiels, seit 1856 in Hannover vorher in Weimar bei Liszt (seit 1849).

aus der Feder des unerschöpflichen Kossak, ja selbst vom oft angefeindeten Rellstab[1] zu lesen, als manche Musikaufführungen zu hören, über die sie geschrieben sind. Das würde anders sein, sobald ein bewußtes, konzentriertes Kunststreben nach einem einigen Ziel hin sich dort hervortäte. Der Impuls dazu aber müßte von einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit ausgehen. Um unter vielen Gründen, die dies bedingen, nur einen anzuführen: die Berliner Kapelle besteht aus Virtuosen und leistet technisch Vollendetes. Soll aber dies technisch Vollendete zu einem allgemein wie aus der Seele Empfundenem werden, so muß das Roß einen Reiter haben, der es auch, wenn's not tut, die Sporen fühlen läßt, Mendelssohn tat den bekannten Ausspruch: „Sie sind hier nicht Mensch, sondern nur Trompeter!" und ich selbst habe ihn ganz gehörig mit seinem Orchester umspringen sehen. Und so muß es sein. In den letzten Jahren hat z. B. Stern einen regeren Hauch in die Musikwelt Berlins gebracht. Mit einer tüchtigen Bildung Dirigententalent verbindend, und indem er besonders seine Wirksamkeit an eine Art Mendelssohnkultus knüpfte, versammelte er in kurzer Zeit einen großen Kreis von fähigen Dilettanten um sich, mit denen er im Laufe weniger Jahre bald dem Publikum allgemein bewunderte Aufführungen gab. — Um ein Beispiel anzuführen für das moralische Gewicht, welches ich von jener Persönlichkeit erwarte, so sage ich nur, daß es jemand sein müßte, der sagen kann: Ich will nicht, daß die Lola Montez[2] nach dem „Fidelio" tanzt, ich will's nicht, also geschieht's nicht. Ja, der Theaterdiener müßte schon im voraus zittern und beben, der ihm ein solches Repertoire auf den Tisch legte. — Alles, was ich gesagt, mag es zu diesem Zwecke zu viel oder zu wenig sein, möge immerhin dazu dienen, einen befestigenden Nagel an das Plakat zu schlagen: große Persönlichkeiten sind selten. Nur solche Menschen werden groß, in denen die Gabe des Genius aufs glücklichste und vollkommenste übereinstimmt mit dem Bildungsgang, den sie nehmen, mit dem Beruf, den sie

[1] Ludwig R. (1799—1860), als Musikkritiker eine Zeitlang in Berlin sehr gefürchtet.

[2] Die berüchtigte spanische Tänzerin, die bekanntlich vorübergehend die Geliebte König Ludwigs I. von Bayern gewesen.

wählen, mit dem Glück, das ihre Laufbahn krönt. Edel und berechtigt ist die Klage um ein verkommenes, versunkenes Genie, um eine der Welt zu früh entrissene Größe, aber sie wird läppisch und weibisch, wenn sie nicht zum Enthusiasmus, zur freudigen Anerkennung des kräftigen lebenden Genius sich steigert. Habt ihr einmal den Liszt nicht mehr, so könnt ihr Biographien schreiben, ihr könnt sagen: nun kommt man erst nach und nach dahinter, daß der Mensch während seiner Lebzeiten auch Geist hatte, nicht bloß Finger, wie wir immer glaubten. Es können Schüler von ihm auftreten und sagen: so etwa hat er gespielt; es können Freunde klagend euch erzählen: das waren seine Ideen über die Kunst! Aber der volle lebende Mensch, wie nur er war, mit allem was nur er hatte und geben konnte, mit Gaben und allseitiger Ausbildung derselben, wie sie sich nicht wiederholen, der ist dann hin, und ihr habt versäumt, ihm durch klares Erkennen dessen, was er war, den Spiegel hinzuhalten, in welchem er sich verdoppelt, verjüngt geschaut hätte. Gebe man ihm in Weimar die Mittel, nach seinen Ideen ein Kunstinstitut zu bilden, welches mustergültig dasteht, und wenn dann das A, das er angibt mit seiner Stimmgabel, das richtige Kammer-A ist, so fallt mit kräftigen Stimmen ein in den Chor nationaler deutscher Kunst. Kein Nachhinken, nicht erst aufstehen zum Singen, wenn der erste Takt schon zu Ende ist, daß der Dirigent aussieht, wie eine Windmühle, die kein Mehl mahlt, sondern alle auf einen Schlag, mit einem Hauch, wie der Berliner Domchor. P. C.

Landgraf Ludwigs Brautfahrt.

Romantische Oper von Eduard Lassen.

(Neue Zeitschr. für Musik Bd. 47, Jahrgang 1857 II, S. 15—18.)

Das Werk des belgischen Tonkünstlers, welcher das Konservatorium seiner Vaterstadt Brüssel[1] preisgekrönt und im Besitz eines

[1] Nicht ganz korrekt: Lassen wurde am 13. April 1830 in Kopenhagen geboren, genoß aber seine Erziehung ausschließlich in Brüssel. Die hier besprochene Oper wurde, von E. Pasqué textlich neubearbeitet, am 10. Mai 1857 in Weimar unter Liszt zum ersten Male aufgeführt, worauf Lassen 1858 Hofmusikdirektor und 1861 an Liszts Stelle Hofkapellmeister wurde.

anregenden, von einem jungen befreundeten Dichter, Guillaume, erfundenen Librettos verließ, es in Rom komponierte, in Weimar umarbeitete, hat zuerst das wärmste Interesse Liszts, dann der mit der Ausführung betrauten Sänger und Virtuosen erregt, bei zweimaliger Aufführung die zuvorkommendste lohnendste Aufnahme beim Publikum gefunden, und dem Komponisten die aufrichtige Sympathie des weimarischen Künstlerkreises errungen. Ein so schöner Erfolg bringt eine angenehme sichere Grundstimmung für die Betrachtungen mit, durch welche ein Kunstgenosse des Tonsetzers, der sich in seine Schöpfung eingelebt, einen größeren Leserkreis schon jetzt auf ihn aufmerksam machen möchte, ehe er auf schwieriger zu bahnenden Wegen ein ausgedehnteres Publikum durch unmittelbares Vorführen seines Werkes für sich gewinnt. Alle Bedenken, die sich dem näher Eingehenden in betreff des zugrunde liegenden Gedichtes und der dazu komponierten Musik aufwerfen und einem ungetrübten Eindruck des Werkes beeinträchtigend entgegentreten, erhalten in dem erfreulichen Erkenntnis ihre Ausgleichung und teilweise Hebung, daß uns Lassen als eine bewußte, reich begabte, verständig erzogene künstlerische Individualität erscheint, die mit seinem Tonsinn, glücklicher, leichter Erfindung, freier Beherrschung der Mittel, gewandter Darstellung, gesundem Aneignungstrieb vor allem ein vielseitiges Naturell verbindet, dessen vorsätzlich ausschließliche Entwicklung innerhalb der Grenzen dramatisch-musikalischer Kunst uns die freudige Hoffnung fast zur Gewißheit werden läßt, daß wir ihren Phasen mit steter Spannung, mit wachsender Befriedigung folgen werden.

Die angedeutete Beeinträchtigung des reinen Eindrucks suchte ich mir aus dem doppelten Zwiespalt zu erklären, welchen erstlich das Libretto in seinem Schwanken zwischen Übersetzung und Umdichtung, sodann die Musik in ihrem unverschmolzenen Nebeneinander von romanischer und deutscher Gefühlsweise kundgibt. Wenn aber der deutschen Bearbeitung der Vorwurf zu machen ist, daß sie dem französischen Erfinder des Stoffes Gewalt antat, um mit einer noch gefährlicheren Gewaltsamkeit der deutschen Sage ihren frischen Duft abzustreifen und ihren Personen die Reden jenes Librettodichters in den Mund zu legen, so wäre es ungerecht, leugnen zu wollen,

daß ihr erborgter Schimmer doch immer ein Schimmer ist, daß sie in schwieriger, von vornherein verdrehter Stellung ihr Möglichstes getan, und der glückliche Umstand sogar zu ihren Gunsten spricht, daß die Umarbeitungen, zu welchen sie den Komponisten nötigte, die glänzendsten Fäden seines Gewebes geworden sind. Wenn anderseits der Vorwurf eines gemischten Stils in dem Munde hochberittener Kritik zu einer gefährlichen Anklage des Komponisten werden könnte, wandelt er sich in der Anschauung des teilnehmenden Künstlers gerade zum lebendigsten Moment des Lobes, der innigen Anerkennung. Lassen hätte durch eine Aufführung des unveränderten Werkes, wie es seit zwei Jahren vollendet war, mit der seinem Bildungsgang entsprechenden romanischen Haltung des Stils unserer Anerkennung für die auf diesem Wege bewährte Meisterschaft gewiß nicht ermangelt; daß er aber von der Atmosphäre Weimars so aufnahmsfähig sein geistiges Wirken durchdringen ließ, daß ihr Lufthauch reinere und vollere Töne als die bisher angestimmten seinen Saiten entlockte, das erhöht unser Bewußtsein ihrer gedeihlichen, lebengestaltenden Kraft, das ist uns eine schöne Genugtuung für manches krittelnde Wort, für das haltlose Gebahren mancher schwachen Seelen, die in ihrem künstlerischen Treiben nur nach klatschenden Händen schielen.

Während Lassens Musik überall, selbst wo das Inhaltliche unserer Anschauungsweise ferner steht, sich formell auf einer schönen Höhe des Kunstschaffens hält, architektonischen Zusammenhang, geordnete Folge des Satzbaues niemals vermissen läßt, vermag das Libretto in seinem Gemisch von trockner Übersetzung und nachhelfender Umarbeitung nirgend den Anspruch zu erheben, die ebenbürtige, gedankenmarkige Hälfte eines dramatischen Musikwerkes genannt zu werden. Es ist wahr, Wagner hat uns gesteigerte Anforderungen in dieser Hinsicht gelehrt, die ihn die besserwisserische Kritik streng entgelten ließ, ganz wie Voltaire in einer biographischen Einleitung zu Molière bemerkt, daß dieser Dichter von dem an seinen eignen Schöpfungen geschärften Urteil des Publikums zu leiden hatte. Wir sollten uns öfter bescheiden und, auf Wagners Maßstab Verzicht leistend, uns arglos an dem Gebotenen erfreuen. Wenn wir auch das möchten, wir dürfen es nicht, wenn wir gerade Wagner ge-

recht sein wollen. Erst wenn aus dem innigsten Zusammenwirken ebenbürtiger poetischer und musikalischer Talente, aus den glücklichen Arbeiten zwiefach begabter Naturen ein voller Kranz dramatischer Musikwerke erblüht sein wird, wenn ein mannigfaltiges deutsches Opernrepertoire in den verschiedensten Abstufungen einen voll befriedigenden Blick auf ein neu erblühtes Kunstleben gewähren wird, dann erst kann Wagners Vorgang in seiner ganzen Größe gewürdigt, kann eingesehen werden, wie unberührt sein gewaltiges Kunstschaffen von allen Bedenken selbst der befähigtesten Gegner bleiben mußte. Wie wir erst nach seinem „Lohengrin" den ganzen hohen Wert von Webers „Euryanthe" erfaßten, so werden auch erst die nach Wagner Schaffenden das unvergleichbare Wirken dieses Genius einer reiferen Zeit zu dankerfülltem Bewußtsein bringen. Im bewußten Hinstreben nach diesem Ziel dürfen wir, seien wir Fordernde oder Leistende, die Ansprüche, die uns Wagner erfüllend gelehrt, keinen Augenblick herabstimmen. — Da nun aber bei der vielfachen Umgestaltung, welche der in Rede stehende Stoff erfuhr, der einheitlich bildende Geist fehlt, an welchen die auszusprechenden Bedenken zu richten wären, so möge die einfache Erzählung der Handlung als Leitfaden für die Betrachtungen genügen, zu welchen das edle Talent des Tondichters Veranlassung gibt.

Landgraf Ludwig von Thüringen, von fröhlich schwärmendem Hofgelag umgeben, sehnt sich, unberührt von Lust und Spiel, nach beglückender Einsamkeit, nach der vollen Neigung eines Herzens, die nur ihm selber, dem liebenden Menschen, nicht seiner weltlichen Würde gälte. Da erregt der Gesang eines wandernden Minnesängers den Wunsch in ihm, die ungarische Königstochter Elisabeth zu schauen, zu besitzen. Plan und Ausführung folgen dem Wunsch. Er sendet seinen Freund und Dienstmann, Grafen von Orlamünde, in Begleitung seines priesterlichen Ratgebers, Conrad von Marburg, nach Ungarn, für ihn zu werben, beschließt aber zugleich, ihnen unerkannt zu folgen. — Conrad von Marburg ist gegen die Vermählung des Landgrafen; er hofft die Güter des kinderlos Sterbenden dereinst für die Kirche zu gewinnen. Er bemerkt den lebhaften Eindruck, den der Anblick der betenden Elisabeth auf Orlamünde macht, und weiß bald den Funken der Leidenschaft zur verzehrenden

Glut zu schüren. Er verführt den Grafen zum Verrat an seinem Gebieter. Der Graf, halb einem ihm günstigen Mißverständnis der ihn festlich empfangenden Ungarn, halb dem Zug seines Geschicks, der Stimme des übelwollenden Freundes nachgebend, bricht die Freundes- und die Vasallentreue, läßt König und Hof in ihrem Irrtum und hofft Elisabeths Hand als vorgeblicher Landgraf zu empfangen. Elisabeth aber, die schon von dem fahrenden Sänger Ludwigs Wunsch vernommen, nach seinem Wesen, seiner Art geforscht, und in ahnungsvoller, liebegünstiger Stimmung seinem Kommen entgegensieht, ist von dem Anblick des vermeintlichen Landgrafen getäuscht, und bittet ihren königlichen Vater um Aufschub der Zusage. — Während dem Feste, welches dem falschen Landgrafen am folgenden Tage gegeben wird, erscheint Ludwig in schlichte Tracht gekleidet. Er erkennt die Treulosigkeit seiner Boten, verzichtet aber auf den strengen Gebrauch seines Rechtes; er will unerkannt Elisabeths Liebe erringen, den Nebenbuhler im ritterlichen Zweikampf überwinden. Elisabeth, die den Betrug des Grafen aus dessen eignem Munde erfährt, indem er durch ein reuiges Geständnis und ein Erklären seiner schrankenlosen Leidenschaft ihre Liebe zu gewinnen hofft, wendet sich aber, seit dem ersten Erscheinen des Unbekannten, durch sein Wort, sein adliges Wesen innerlich von Liebe zu ihm ergriffen, empört von dem Betrüger und will jedes Los mit dem Herzenserwählten teilen. Conrad von Marburg, die Vereitlung aller langgehegten Pläne nahe sehend, sucht Orlamünde zum äußersten, zum Mord seines Fürsten, zu drängen. Orlamünde aber, im Begriff die Tat zu vollbringen, vernimmt im Belauschen des Zwiegesprächs der Liebenden, die fern dem Feste den ewigen Bund der Treue schließen, Elisabeths Schwur an Ludwig, ihre Verachtung des Betrügers. Verzweifelnd gibt er sich selbst den Tod, entdeckt den zu Hilfe herbeieilenden seinen Verrat, zeigt ihnen sterbend seinen Herrn, den Landgrafen Ludwig, der nun, den Tod seines unglücklichen Freundes bedauernd, Conrad von Marburg auf immer von sich verweisend, die Huldigungen der gastlichen Ungarn und seiner herbeieilenden Getreuen entgegennimmt und durch Elisabeths Hand beglückt wird.

In der musikalischen Behandlung dieser Grundlage tritt es ent-

ſchieden als ein charakteriſtiſches Hauptmoment hervor, daß dem Tondichter alle Züge, die ſeinem Naturell entſprachen, in denen ſeine gemütvolle Liebenswürdigkeit einen Ausdruck finden konnte, trefflich gelungen ſind, während er unwillkürlich in der Darſtellung des ihm Fremdartigen, Fernliegenden, ſich mit einer gewiſſen Unſelbſtändigkeit an andre anlehnt. Wenn ich dem Libretto in ſeiner vorliegenden Geſtalt die Ebenbürtigkeit mit dem feingebildeten Kunſtvermögen des muſikaliſchen Teiles abſprechen mußte, ſo geſtehe ich ihm um ſo lieber zu, daß es den Erſcheinungen des Landgrafen und Eliſabeths einen feſſelnden Reiz zu verleihen verſtand und die vom Pagen zum Minneſänger erhobene Partie zu einer dankbaren zu machen wußte. Des Landgrafen Romanze im erſten Akt, das Auftreten des Sängers, ſein Lied von Eliſabeth, Rezitativ und Arioſo der Eliſabeth ſind der mannigfaltige, eigentümliche Ausdruck einer anmutigen Innerlichkeit, deren zarte Empfindſamkeit nie verzehrende Schwermut wird, deren friſche Sinnlichkeit von dem Bewußtſein eines edlen geiſtigen Strebens geweiht und geadelt iſt. Wo dagegen dem Komponiſten der Gedanke des Dichters nicht die nötigen Stützpunkte bot, iſt es ihm bei aller formell ſchönen Anlage der Stücke nicht gelungen, den muſikaliſchen Inhalt zu einer höheren Bedeutung zu ſteigern. Die illoyale Liebestollheit des Grafen, die undeutliche Unheimlichkeit Conrad von Marburgs ſind überall ſchwach, haltlos, unlogiſch gezeichnet und vermögen nicht die ſtarken, outrierten charakteriſtiſchen Färbungen zu rechtfertigen, die der Komponiſt, der hier nicht die feine Nuancierung ſeiner eignen Individualität anzuwenden weiß, bei dem ſtark auftragenden Meyerbeer entlehnt, dem Scribe doch mindeſtens feſte Zeichnungen zu Bertram und Marcel gegeben, wie man immer über ihren poetiſchen Wert, ihren Stil urteilen möge. — Was die Enſembleſzenen betrifft, ſo bieten dieſelben überall ſchön Muſikaliſches in meiſterlich behandelter Form, fließende anziehende Inſtrumentation, ausgiebigen Vokalſatz; doch müſſen wir von Laſſens vielverſprechender Weiterentwicklung erwarten, ob es ihm gelingen wird, ſolchen dramatiſchen Momenten ein Gepräge ſeiner Eigentümlichkeit zu verleihen. Die ſchön intentionierte polyphone Behandlung der Anfangschöre im erſten und zweiten Akt kommt bis jetzt mehr dem

Partiturleſer als dem Hörer zum Bewußtſein. Der Schluß des erſten Aktes mit ſeiner breiten italieniſchen Diktion iſt am wirkſamſten. Im Finale des zweiten Aktes ordnet ſich das dramatiſche Intereſſe zu ſehr dem Streben nach lieblicher Melodie unter. Das Finalterzett des dritten Aktes iſt ein zu gewaltſamer, in ſeiner Folgeloſigkeit unnützer Coup des Librettos, als daß der Komponiſt die nötige Wärme zu wirkſamer Wiedergabe hätte finden können. Der Zecherchor im Anfang des dritten Aktes iſt ein kleines Meiſterwerk von ſprudelnder friſcher Lebendigkeit in Melodie, Harmonie und Rhythmus. Schade, daß praktiſche Kürzungsintereſſen ein Streichen ſeines Vokalmittelſatzes nötig erſcheinen ließen. Das Chor- und Solonokturn des letzten Aktes iſt ein Stück von ſchmelzendem, ſüßem Klang, eine dunkle Blume, in deren Tautropfen ſich die helle Frühlingsnacht ſpiegelt.

Schließlich noch ein Wort über zwei beſondere Stücke der Oper, die Ouverture und das Liebesduett im letzten Akt. Beide ſind auf weimariſchem Boden entſtanden. Beide zeigen uns den Tondichter auf einem glücklichen Weg bewußter Entwicklung, die der Bedeutſamkeit und Fähigkeit ſeines Talents Achtung erzwingt, ſeine Freunde mit den beſten Hoffnungen auf ſeine Zukunft erfüllt. Die Ouverture iſt ein mit ſicherer Hand gezeichnetes, lebenvolles Tonbild, voll ſchöner, geiſtreich gruppierter Geſtalten, ein äußerſt glücklicher Wurf, ein ſelbſtändiges Orcheſterwerk, das ſeine berechtigte Stelle auf den Konzertprogrammen der nächſten Zeit ſicher finden wird. An den aus dieſer Ouverture zu uns redenden, nach höheren Regionen der Tondichtung ſtrebenden Laſſen ſtellen aber auch wir nun den geſteigerten Anſpruch eines logiſchen Verfahrens in Anordnung ſeiner Motive in bezug auf ihre dramatiſche Bedeutung. Noch immer läßt er ſich von einem taktvollen, ſpezifiſch muſikaliſchen Trieb leiten und beherrſchen, mehr und mehr wird er ſich von ihm emanzipieren, ſich der poetiſchen Notwendigkeit als Walterin über den erregten Wellen ſeiner Phantaſiebetätigung zu ergeben haben. — Das Duett zwiſchen Ludwig und Eliſabeth löſt endlich jeden Vorhalt des Lobes in Anerkennung und Bewunderung. Es iſt ein Zauber von Innigkeit und Zartheit in dieſen Tönen! Das Orcheſter hüllt nur einen weichen Schleier von Melodie über leuchtende Augen

und flüsternde Lippen. Da gibt ein seliges Wort das andere, bis endlich der Liebende in beglückender Gewißheit holden Bescheids in die kühn werbende Melodie der Ouverture ausbricht und das schönste Wort der Geliebten in seine jubelnde Frage einstimmt. Das Duett ist ein duftender Lotos, aus der durchsichtigen Flut edler Gemütsströmungen emporgesprossen. Möchte Lassen zu so glücklichen Gaben, so glücklicher Bildung nun auch des dritten Glückes teilhaftig werden, eine Reihe schöner Stoffe zu finden, an welchen seine Erscheinung zu einer so schönen und glänzenden sich bilden möge, als seine Freunde sie in goldner Ferne zu begrüßen hoffen.

Wiener Hofoperntheater.

Österr. Zeitung 1861, Nr. 256, Dienstag d. 8. Oktober.

P. C. Das neue Ballett „Gräfin Egmont" von Herrn Ballettmeister Rota, hat kürzlich bei seiner ersten Aufführung alles überrascht. Selten sah man eine so glänzende und geschmackvolle Ausstattung, aber noch seltener wohl ein eben so reich- und phantasievoll komponiertes, wie meisterlich ausgeführtes Ensemble. Fast erdrückend war die Kontinuität der choreographischen Effekte, namentlich im ersten Akte, welcher den Zuschauer unwillkürlich in eine ähnliche Extase versetzte, wie sie durch eines jener seltenen großen Kunstfeuerwerke hervorgebracht wird, bei welchen das Unaufhörliche und Ununterbrochene der Steigerung eine unwiderstehlich hinreißende, ja, der Ungewohntheit des Eindruckes wegen fast erhabene Wirkung auf uns ausübt. Am Schlusse des großen Walzers im ersten Akte schien wirklich ein solch berauschender Eindruck sich des ganzen Publikums bemächtigt zu haben: es verlangte stürmisch Herrn Rota bei offener Szene, um in ihm den Zauberer zu begrüßen, der ihm ein wahres Wunder der Choreographie vorgeführt. Um die fast gefährlich erregte Stimmung der Zuschauer zu befriedigen, bedurfte es in der Folge der unermüdlichen Anstrengung der genialen Couqui, welche durch ihre erstaunliche, höchst mannigfaltige und dadurch so wohltätig fesselnde Leistung sich als eine der bedeutendsten Koryphäen ihrer lieblichen Kunst bewährt. Von Sylphide, Elfe, Willi

oder ähnlichem ätheriſchen Weſen, wie es zuletzt faſt allgemein den Stoff zur Ballettheldin hergab, war diesmal im Sujet abgeſehen. Eine von bedenklichem Leichtſinn erfaßte junge Gräfin, deren alberner Gemahl (vermutlich auf Grund chroniſtiſcher Genauigkeit) unglücklicher Weiſe den ehrwürdigen Namen Egmont trägt, führt, um ſich als Griſette für das Ennui der vornehmen Dame zu entſchädigen, ein doppeltes Leben, täuſcht durch fabelhaft ſchnell und oft ausgeführte Verkleidungen eine dreifach ſie verfolgende Eiferſucht, gerät in den Fall, als Griſette wie als Gräfin unabläſſig Tanzfeſten beizuwohnen und gibt dieſen Verlockungen in ſo exzentriſcher Weiſe ſich hin, daß man ſchließlich ungewiß iſt, ob ſie aus Schreck über den Selbſtmord ihres Geliebten erliegt oder ſich wirklich zu Tod getanzt hat. Bei dieſer letzten, durch den Vorgang zugleich gerechtfertigten Annahme würde ſie als die Pſyche jener merkwürdigen Roué-Welt der Regence in Paris erſcheinen, die aus ihrer Verdammung nicht anders als auf ihre Weiſe ſich erlöſen konnte und ſo anmutig wie möglich in ſelbſtmörderiſchem Tanze ſich verflüchtigte. Unmöglich konnte man der wirklich tragiſchen Leidenſchaftlichkeit der hinreißenden Tänzerin mit Aufmerkſamkeit folgen, ohne auf eine ähnliche ideale Deutung der von ihr dargeſtellten Exzentrizität zu verfallen.

Beſtätigen wir nur noch, daß bis in das kleinſte Detail der verſchiedenen Divertiſſements ſich eine vortrefflich gelaunte, von zierlichſtem Geſchmack geleitete Erfindung kundgab, ſowie nach jeder Seite hin ein verſtändnisvoller Eifer das Auge phantaſiereich zu unterhalten und gerade ſelbſt das Bizarre des Sujets und Koſtüms in ein behaglich ironiſches Licht zu ſetzen verſtand, wozu namentlich auch die Ausführungen des gut inſpirierten Dekorationsmalers in ganz überraſchender Weiſe beitragen, ſo dürfen wir Herrn Rota und allen unter ſeiner Anleitung Mitwirkenden das Zeugnis nicht verſagen, in ihrem Genre etwas ganz Vorzügliches, der vollſten Anerkennung Wertes geleiſtet zu haben, womit dann zugleich auch Herrn Direktor Salvi, der eine ſolche Leiſtung veranlaßte und überwachte, ſein gebührendes Lob ausgeſprochen iſt.

Herrn Salvi iſt aber außerdem zu dieſem gewiß höchſt günſtigen Erfolge ſehr Glück zu wünſchen; wie er zeigte, was nach

dieſer Seite hin ſeine Geſchäftsführung zu leiſten imſtande iſt, wird ihm durch dieſes glänzende Repertoireſtück zugleich Luſt und Zeit verſchafft, den ſchwer behinderten Leiſtungen der Oper aufzuhelfen. Seit ſeinem Antritte der Direktion war ihm die ſchwere Aufgabe geſtellt, mit einem vor kurzem noch vollſtändigen, jetzt aber lückenhaft gewordenen Perſonale den nicht immer freundlich geſpannten Erwartungen zu entſprechen, mit denen eine neue Verwaltung begrüßt wird. Wer nun die außerordentlichen Schwierigkeiten nur einigermaßen billig erwägt, mit denen gegenwärtig eine Operndirektion zu kämpfen hat, nur ſich guter Künſtler zu verſichern, wird begreifen, daß die Direktion der Wiener Oper ſchon deshalb es beſonders ſchwer hat, entſtandene Lücken auszufüllen, weil ſie anerkannt die beſte Deutſchlands iſt und von nirgends her ihr die abgehenden Kräfte kommen können, weil ſie an anderen deutſchen Theatern eben gar nicht anzutreffen ſind. Wer dieſe Not wohl ermißt, ſollte füglich mit weniger Härte, als dies gewöhnlich geſchieht, einer Perſon die Schuld eines durchaus allgemeinen Übelſtandes beimeſſen; mit einigem Wohlwollen wird dagegen leicht anerkannt werden können, daß, wenn Herr Salvi auch nicht plötzlich das Allererwünſchteſte erreichen konnte, er für jeden ſeiner Schritte den üblen Umſtänden gegenüber wenigſtens das Zweckmäßigſte tat.

So war und iſt es an und für ſich gewiß kein kleines, neben Ander[1] einen zweiten Tenor zu finden, den man mit einigem Anſpruch auf freundliche Aufnahme dieſem liebenswürdigſten, hier und überall mit ſo vollem Rechte hoch gefeierten Künſtler zur Seite ſtellen könnte, — was anderſeits aber, bei dem ungeheuren Bedarf unſeres Repertoires, eine unerläßliche Notwendigkeit iſt. Eine geradeswegs unlösbare Schwierigkeit war es jedoch, ſchnell einen Tenor zu finden, welcher Ander auch nur vorübergehend erſetzte, als dieſer durch Unwohlſein beim Beginn der Winterſaiſon außer Aktivität geſetzt war. Das zur Nothilfe ausgeführte Engagement des eben vakanten Herrn Stighelli hatte jedenfalls das Zweckmäßige, daß es die Direktion in den Beſitz eines Sängers

[1] Aloys A. (1817—1864).

brachte, der in einem größeren Repertoire eingeübt war, wodurch man einzig zu der Möglichkeit gelangte, überhaupt die Opernaufführungen ununterbrochen fortsetzen zu können. Allerdings war Stighelli nur in den Werken des italienischen und französischen Repertoires einstudiert; aber er hatte den Ruf eines tüchtigen und wohlgeschulten Sängers, als welcher er auf bedeutenden Bühnen Europas anerkannt war. Als solcher hat er sich nun auch dem Kenner bewährt, wenngleich das höhere Talent sowie ein sympathisches Naturell ihm allerdings leider versagt sind. Aber war er als ein vollkommener Künstler, als eigentliches Objekt einer durch die Umstände gänzlich frei erhaltenen Wahl dem Publikum vorgeführt worden? Lag es in dem Wunsche oder nur selbst in der Annahme des Direktors, einige Monate lang ihm fast einzig das Repertoire eines ersten Tenors zu übergeben? Oder ist Herrn Salvi der Versuch mit diesem Sänger als Aushilfe schwerer anzurechnen, als wenn er durch ein etwaiges Engagement des Herrn Grimminger einen dem Wiener Publikum als stimmlos bekannt gewordenen Sänger von neuem vorgeführt hätte? Welche Wahl aber war sonst vorgeschlagen?

Wie wir hören, ist es der Umsicht Salvis gelungen, alle ihm erteilten unfruchtbaren Ratschläge am besten dadurch zu beschämen, daß er auf den geschicktesten Umwegen außerhalb Deutschlands sich eines Tenors zu versichern wußte, von dessen Vorhandensein seine Ratgeber nicht einmal Kenntnis hatten. Es ist hier die Rede von dem Tenoristen Morini, einen geborenen Elsasser, in Paris zum Musiker, in Italien zum Sänger gebildet, welcher zuletzt in Madrid als erster Tenor der Opernsaison größtes Glück machte und von Herrn Salvi für die Idee, durch solide künstlerische Tätigkeit an dem ersten deutschen Operntheater sich eine dauernde Stellung zu gründen, gewonnen wurde. Bestätigt sich, was uns von sachverständiger Seite zugekommen ist, und bewährt sich Herr Morini als der mit schöner Stimme begabte, wirklich gebildete und talentvolle angenehme Künstler, als welchen er uns allen Ernstes bezeichnet worden ist, so dürfte in Wahrheit das Verdienst einer ungewöhnlichen Umsicht Herrn Salvi diesmal wohl schwer zu bestreiten sein.

Dürfen wir hierzu nun noch die freudige Nachricht bringen, daß Herr Ander, über dessen totalen Stimmverlust schon mit so eigentümlichem Behagen Gerüchte verbreitet waren, schöner und frischer als je wieder über sein so sympathisches Gesangsorgan verfügt und nur noch einer nötigen kurzen Schonung bedarf, um durch seine hinreißende Mitwirkung die eigentlichen Schätze unseres Opernrepertoires uns wieder zu erschließen, so sehen wir den Zeitpunkt in baldiger Nähe, wo wir nicht nur Herrn Salvis sachverständigen Eifer beloben, sondern auch zu seinem Glücke ihm gratulieren können. Er wird uns dann, während in Berlin ein vollblütiger deutscher Edelmann[1] als Intendant des deutschen Hoftheaters mit einer besonders hierzu engagierten italienischen Operngesellschaft die Wintersaison eröffnet, Wagners neueste Oper[2] vorführen, und zwar trotz der eifrigsten Gegenbemühungen deutscher Musikkritiker, denen dieses Werk zu deutsch dünkt, um es gelten lassen zu können. Möge bis dahin Herr Salvi über die vielen Angriffe, denen er jetzt ausgesetzt war, sich mit dem Schicksale des mutig von ihm verfochtenen deutschen Werkes trösten; es wird vermutlich nicht härter ausfallen, als das seiner Vorgänger, derselben Werke, welche von denselben Kritikern mit demselben Übelwollen im voraus denunziert wurden und dennoch vom Publikum, das sich guten Aufführungen gegenüber nun einmal nicht irre machen läßt, gerecht und freundlich aufgenommen worden sind. Somit wird wohl auch diesmal die Gerechtigkeit nicht ausbleiben, sobald der Apell an die Tat möglich ist, welchen einzig jene Anfeindungen eben zu verhindern suchen. Die Tat, die Tatsache wird aber auch bald Herrn Salvi absolvieren und somit das in ihm gesetzte allerhöchste Vertrauen rechtfertigen.

Wir aber hielten diesen kleinen Exkurs, diesen Anruf des Wohlwollens für die jetzige Direktion des Hofoperntheaters hier für nicht ganz unschicklich ausgeführt, weil wir ihn an den Bericht über den ersten großen Sukzeß der neuen Verwaltung anknüpfen konnten. Ward dieser Erfolg, wie es unter den Umständen einzig möglich

[1] v. Hülsen.

[2] Gemeint ist Tristan, allein es kam nach 77 Proben zu keiner Aufführung.

war, zwar nur auf dem leichteren Felde des Balletts gewonnen, so vermochten wir doch eben zugleich anzudeuten, auf welch bedeutenderem Felde nach den endlich überwundenen Schwierigkeiten nun gleiche Erfolge bevorstehen dürften. Somit: jedem seine Stunde!

Eine Aufführung der heiligen Elisabeth von Liszt.

(Allgemeine Zeitung, Augsburg, 1. März 1866.)[1]

München, 25. Februar. Die gestern auf Befehl Sr. Maj. des Königs unter Hans v. Bülows Leitung erfolgte Aufführung des Oratoriums „die hl. Elisabeth“ von Franz Liszt, und ihre entschieden günstige Aufnahme von seiten des Publikums darf als ein in jeder Hinsicht erfreuliches Ereignis in der Kunstwelt begrüßt werden; den an dem lebenslangen ernsten Streben und Ringen dieses Mannes innig Teilnehmenden war sie eine tief empfundene Genugtuung, ein freudiges, begeisterndes Erlebnis — eine Genugtuung, weil Franz Liszt bis dahin in dem Gährungsprozeß den seine ursprünglich in deutschem Wesen wurzelnde Natur im heftigen Kampf mit fremdartigen Zusätzen und Aneignungen [entwickelte], und bei dem oft stürmischen und ungeduldigen Auftreten der Schule, welche er bildete, vielfach mit Vorurteil, Verkennung, ja Ungerechtigkeit zu kämpfen hatte; ein freudiges Erlebnis, weil sie den gewaltig Strebenden oft mit einem Gemisch von Bewunderung und Sorge auf seinen Pfaden schauen mußten, und ihn nun endlich in diesem Werke die freie sonnige Höhe besteigen sahen, wo jeder Zweifel, jede sorgliche Mahnung zum Glückwunsch, zum frohen Zuruf wird. Mit den ersten Noten der Orchestereinleitung tritt sie vor uns hin, die zarte

[1] Der einzige Aufsatz, der ohne jede Andeutung des Verfassers erschien. Er ist, wie aus einem Briefe Bülows an Cornelius (20. Febr.) hervorgeht, von diesem veranlaßt. Nach einem weiteren Briefe Bülows an Dr. Gille (26. Febr.) hat Bülow diese damals der Wagnerpartei sonst sehr ungünstige Zeitung durch einen Besuch beim Verleger Cotta in Stuttgart für seine Sache gewonnen. Später schrieb Bülow noch über den „hübschen Artikel von Cornelius“: „Man darf den Verfasser aber nicht nennen, weil er, wenn er figniert hätte, viel wärmer, also ›weniger objektiv‹ geschrieben haben würde.

heilige Frau, in den ersten vier Takten ist der Keim des ganzen Werkes enthalten. Diese Klänge eines alten ungarischen Kirchenliedes auf Elisabeth sind von dem Tondichter als die Grundlinien gegeben, aus welchen sich das glänzende Bild entfaltet. Wir sehen dann das magyarische Königskind von einem Edlen seiner Heimat dem väterlichen Landgrafen Thüringens übergeben, hören den herzlichen Willkommenruf, sehen es von der Schar der Kinder zu Spiel und Lust gelockt; wir sehen dann im Rosenwunder des zweiten Teiles die Wohltäterin der Armen vor dem liebeseifrigen Gemahl die Wohltat verheimlichen, dann für das demütige Geständnis ihres Ungehorsams durch ein Wunder belohnt werden; wir sehen sie unter den Kriegsgesängen des Kreuzheers von dem Gatten scheiden, in der bangen Ahnung, daß es für immer sein werde, sehen dann die edle Fürstin mit ihren verwaisten Kindern aus der Wartburg vertrieben, sehen sie in Entsagung und Gottergebenheit ihr letztes den geliebten Armen opfern, hören die zu Gott Eingehende von Stimmen der Engel begrüßt, und sehen endlich ihr verklärtes Bild mit lebhaften Farben aus dem Herzen der Völker wiederstrahlen, denen sie angehört, die ihr ein unvergängliches Andenken weihen. Auf dieser einfachen poetischen Vorlage, welche Liszt entworfen und Otto Roquette in Versen ausgeführt, baut der Tondichter ein Musikwerk, dessen Reichtum und Gestaltungsfülle einer eingehenderen Beschreibung vorbehalten bleibe, an dem wir heute nur nach dem ersten Eindruck die Eigentümlichkeit, Schönheit und den tiefen sittlichen Gehalt bejahend hervorheben möchten. Wenn in Liszts vorhergehenden Werken oft ein gewisses absichtliches gewaltsames Streben nach Eigentümlichkeit, individueller Besonderheit sichtbar ward, wenn er in seinen sinfonischen Dichtungen öfter durch rezitativische Behandlung die Weise der sprachlichen Rhetorik nachahmen mochte und dadurch den musikalischen Fluß störte, so hat er hier diesen Absichtlichkeiten völlig entsagt: er spricht die deutsche Musiksprache, wie sie sich historisch entwickelt, ohne sich eine eigene schaffen, ohne sie durch Fremdwörter oder eigenmächtige Zusammensetzungen würzen zu wollen, und nun lohnt sich diese Entsagung, diese Hingebung an die Tradition gerade dadurch, daß er innerhalb dieser Grenzen und Schranken, die er einhält, die allervollste Eigentümlichkeit ent-

faltet. Denn ist ein Werk Liſztiſch, ſo iſt es eben „die heilige Eliſabeth“, wir kennen kein Werk von ihm, in welchem er ſo ganz und ſo wohltuend nur er ſelbſt wäre. Es iſt uns auch am ganzen Abend nicht einmal eingefallen, mit anderem Vergleiche anſtellen zu wollen, eine Anlehnung zu wittern, eine Ähnlichkeit aufzuſpüren. Hier iſt keine, dies iſt Liſzt und nur Liſzt, und wahrlich der muſikaliſche Versbau, der hier entwickelt iſt, bekundet einen Platen, es iſt eine Feinheit und Glätte in der Satzbildung, bei welcher jeder Strebende nur lernen kann. Das Gepräge der Eigentümlichkeit bekundet ſich ſodann in der bewundernswerten Einheitlichkeit, welche bei allem Reichtum der Ausführung über das Ganze gebreitet iſt. Jede Einzelheit trägt den Zuſammenhang mit dem Ganzen in ſich, erſcheint als notwendig in dem Organismus des Ganzen. — Die Schönheit erfaſſen wir beſonders in den plaſtiſchen und ungezwungenen melodiſchen Linien, die hier überall vorwalten. Die kennzeichnende Popularität der Melodien iſt es vor allem, welche dem Werk Dauer und Aufnahme in allen Gemütern ſichert. Die Virtuoſität in der Behandlung des begleitenden Orcheſters, das dennoch ſtets ein begleitendes bleibt, die Fülle von Farben und die Beſcheidenheit in ihrer Verwendung ſind hier faſt einzig zu nennen. Und nun die Mannigfaltigkeit in der Einheit! Wie der erſte Teil deutſches Leben, thüringiſchen Wald ſchildert, der zweite Heiligkeit und den Duft der Roſen atmet, wie im dritten das weltgeſchichtliche „Gott will es“ mit ſeinen herben, fanatiſchen Klängen kriegeriſche Wanderſehnſucht nach dem Palmenland weckt, wie der vierte das Grauſen des Sturmes ſchildert und der fünfte das verklärte Bild der Heiligen über den Moder der Welt hinzaubert, endlich der lebensfriſche Volksepilog einen alles mitreißenden Enthuſiasmus mit glühenden Farben malt, das gibt dieſer Legende einen Platz neben den edelſten Gedichten der Zeiten. Die ſicherſte Gewähr aber für die gute Aufnahme des Werks in den weiteſten Kreiſen und für die Dauer, die wir ihm zu verſprechen wagen, iſt der ſittliche Gehalt, iſt dieſe ſchönſte Luſt am Edlen und Großen, welche es durchweht. Wie ein ſchöner Tempel wurzelt es feſt in einem ſichern Boden der Wirklichkeit und Möglichkeit und hebt eine mit Schönheit reichgeſchmückte Stirn in die reine Luft des Ideals. Wir

wünschen dem Verfasser von ganzem Herzen Glück zu der Läuterung und Weihe, welche hier aus jedem Ton spricht; auch sie ist das Geschenk einer edlen, großen Natur, gegeben und errungen. Sie ist eine schöne Erfüllung von Schillers Worten, mit welchen der allbewunderte Virtuose vor manchen Jahren seine neue dornige Laufbahn als Tondichter begann:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben!
Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!"

Unter eines begeisterten Jüngers fester Leitung, von sichtlich ihr bestes gebenden ausgezeichneten Kräften getragen, von der Hand eines kunstsinnigen Monarchen mit Beifall belohnt und von einem des Schönen kundigen Publikum warm begrüßt, trat dieses Werk in München seinen Weg durch Deutschland an. Möge es überall finden, was es verdient, einen freudigen Willkommengruß.

Der Lohengrin in München.

(Neue Ztschr. f. Musik, 1867, Nr. 29 und 30, 32 und 33.)

I.

Der Lohengrin! Das ist ein Stück von unsrem Leben, dem Einzelnen, allen, den Künstlern, den Laien, ein Stück von unsrer Liebe und unsrem Zorn, ein Stück von unsrer geistigen Einheit, ein unverlierbares Luxemburg! Den haben wir studiert — welches Ereignis, wenn man zum erstenmal in diese Partitur hineinsah, — zum letztenmal tut man's willentlich nie! Den haben wir gespielt, darin haben wir gesungen, für den hat unser Herz gepocht, gegen den haben wir unsre witzigsten Kritiken geschrieben, für den haben wir geschwärmt, wir haben uns gesagt: wärst du ein König, du tätest alles für den Meister, der das geschrieben hat, wärst du ein Weib, du liebtest ihn, wärst du ein Künstler, du wünschtest ihm nur einmal die Hand zu drücken. Gegen den haben wir gewütet; solange er nicht aufgeführt war, sagten wir: er ist unaufführbar, und wenn er endlich gegeben wurde, verreisten wir, um ihn nicht

zu ſehen, um ſo unparteiiſcher konnten wir unſere Kritiken gegen ihn richten, und wenn jedes feindliche Wort nur eine Note der Partitur hätte zerſtören können, wie leicht, wie ſpielbar wäre die Sache heute, wie viel weniger überladen die Inſtrumentation! Wir waren Kapellmitglieder und ſagten: das ſpielen wir nicht. Wir nahmen unſere Stimmen mit nach Hauſe und ſpielen ſie heute ganz vortrefflich. Wir waren Sänger und machten Eingaben an die Intendanzen gegen die ſtimmzerſtörenden Wagnerſchen Partien und ſiehe da! heute ſtreichen wir ganz vergnügt unſer Spielhonorar dafür ein. Wir waren ſehr geiſtvolle Kritiker und ſchrieben: nach den erſten zehn Vorſtellungen fällt mit der ebbenden Neugier auch das Werk ſelbſt, und o welche Überraſchung! es lebt noch, man ſucht es immer beſſer und vollſtändiger darzuſtellen, immer freudiger, inniger zu erfaſſen und aufzunehmen. Wir waren Komponiſten und ſagten: der Wagner iſt ein ganz geiſtreicher Menſch, er macht ſich ſeine Texte ſelbſt, und das iſt auch garnicht ſo übel, aber ſie müßten beſſer komponiert ſein; und wir ließen uns von weit trefflicheren Dichtern viel ſchlechtere Librettos bereiten als die Wagnerſchen, komponierten nun aber auch in der Tat eine weit vorzüglichere Muſik dazu, als Wagner dies je imſtande wäre, und o Wunder, unſere Opern verſchwanden nach kurzer Zeit wieder vom Repertoire, und wir müſſen heute noch immer wieder Muſteraufführungen von dieſem „Lohengrin“ erleben. Oder wir machten uns anheiſchig, den Schwanenchor ſo zu ſchreiben, wie er eigentlich ſein müßte, und da wir dies leider unterlaſſen haben, ſo muß der Schwan immer noch zu der alten Muſik ſeinen Einzug halten, wie ſie nicht ſein ſollte, wie ſie aber immer unwiderſtehlich alle Herzen hinreißt. Wir waren Abonnenten und ſagten: wir gehen gar nicht hin, wenn an uns die Reihe kommt! Und ſiehe, der Schwan macht immer einen kleinen Umweg ums Abonnement herum und landet zuletzt doch glücklich in allen abonnierten und nicht abonnierten Gemütern. Ja, der „Lohengrin“ — und das war der hervortretendſte unter den mannichfachen Eindrücken der Münchner Muſtervorſtellung — iſt eines der Wunderlichter an dem Weihnachtsbaum deutſcher Geiſtesgaben, die nicht kürzer brennen, die immer leuchten, immer unverſehrt bleiben, deren Flamme unter dem Wink einer zauber-

kundigen Hand nur verweht, um immer wieder ein Fest zu bringen, wenn sie neu entzündet wird.

Der frisch empfangene Eindruck, den uns die jüngst erlebte, wohl vollendetste Aufführung dieses Werkes unter Hans v. Bülows Leitung hinterließ, regt uns im Innersten an, den Ursachen nachzuspüren, welche die tiefe geistige Befriedigung erzeugen, die es uns gewährt, uns selbst darüber klar zu werden, warum diese Schöpfung einer in stetem Wachsen begriffenen Schar von denkenden Künstlern gleichsam ein Banner, ein Glaubenssatz geworden ist. Wir tun es, ohne uns der Befürchtung hinzugeben, über ein so viel besprochenes Werk nur längst Gesagtes zu wiederholen, da wir den reinen Willen und das Bedürfnis in uns fühlen, unbeirrt von allen Rücksichten nach rechts und links, ohne Schöntuerei und Eitelkeit nur dem geistigen Trieb nach Wahrheit zu folgen, den wallenden Nebel des Enthusiasmus zur plastischen Wolke des Erkennens zu verdichten, die vom Monde des Kunstwerks ihr Licht erhält, ohne ihn zu verdunkeln, wenn sie einmal beschattend über ihn hinstreift, und wenn wir auf diesem Wege uns selber das unbestimmt Empfundene als ein Neues, Gewonnenes bieten, so dürfen wir hoffen, es als solches auch von größerem Kreise hingenommen oder doch nicht völlig verschmäht zu sehen.

Der „Lohengrin" ist, und das muß voranstehen, vor allen Dingen eine Tat des höchsten menschlichen Ernstes. Der Geist, welcher den „Lohengrin" wollte und hervorbrachte, gehört vermöge dieses Ernstes zu den ersten und vornehmsten Geistern. Der Ernst, der heilige Ernst ist der Grundstein im Gebäude des Kunstwerks. Wie die Mauern sich erheben, wie die Räume sich teilen, wie die Säulen sich bilden und schmücken, das ist Sache des Schönheitsgefühls, der Kunstweisheit, aber daß der Bau feststeht, der Zeit und den Stürmen trotzt, daß selbst, wenn die Vandalen siegen und die schönen, zarten Formen, die sich dem Lichte zuwenden, verwittern und zerfallen, noch wieder neue Steingedichte sich auf den alten Fundamenten erheben können: das ist die Tugend jenes Teils von dem Baue, der unseren Augen entzogen bleibt, der wie die Wurzel des Baumes in dem Schoß der Erde verborgen ist; Wurzel, Grundstein, Herz und Nerv des Kunstwerks ist der Ernst. Der Meister,

welcher einen „Lohengrin“ bietet, kommt mit dem vollen Bewußtsein und mit dem legitimsten Anspruch, in der Reihe von Geistern mitzuzählen, welche den religiösen Überzeugungen dauernde Nahrung und Richtung geben oder auf dem steilen Weg der philosophischen Forschung neue Höhen erklimmen oder durch Siege mit Schwert und Feder, als Eroberer oder Gesetzgeber neue Kulturepochen begründen; er weiß, daß die Kunst die ebenbürtige Schwester der Religion und Philosophie, der Wissenschaft und des Heldentums ist, er weiß, daß er als ein Priester dieser Kunst eine hohe Sendung, ein heiliges Amt erfüllt und verrichtet, daß er verantwortlich ist für sein Schaffen auf ewige Zeiten, daß jeder Hauch von Unwahrheit, jeder Flitter von Eitelkeit, jedes Stäubchen von weltlichem Gelüst, jedes Körnchen Schminke auf dem gottähnlichen Antlitz eine Sünde ist gegen den heiligen Geist der Kunst. Wir nennen nicht umsonst die von diesem Ernst getragenen Kunstwerke Offenbarungen. Die Propheten des alten Testamentes, der Psalmist, sind Dichter aller Zeiten, unsere ersten Tonsetzer waren Heilige und Märtyrer; welcher Hoheprieſter möchte nicht jeden Augenblick seine Würde in eines Dante geweihte Hand legen? Wenn uns aber der Strom der Zeiten in mystische Fernen trägt, wo einst notwendig Kunst und Religion wieder in eines zusammenschmelzen müssen, wenn die Mysterien des Mittelalters einst wie ahnungsvolle Prophezeiungen einer höchsten dramatischen Kunstblüte erscheinen, welche die bis jetzt dem Drama verwehrten Stoffe als ihre Kelchkrone und glänzenden Staubfäden enthüllt und siegend in sich auffaugt, wenn einst das freie, von allen Weihen triefende deutsche Volk sich sein Drama schafft, wie es sein Epos und seine Lyrik schuf, so daß die Wolframs und Wolfgange jener späten Zeit nur wie spielende Götterknaben die reife Frucht vom Baume zu pflücken haben — dann wird der „Lohengrin“ noch leben, dann wird man Wagner heilig achten als einen Dichter, der in jenen grauen Zeiten des Altertums, des konstitutionellen Aberglaubens, des souveränen Materialismus, der poetischen Mache, des galvanisierten Judentums, des Leitartikels und der Reklame und wie alle diese Folterwerkzeuge des Gemüts, diese unabgeschafften Todesstrafen des Geistes heißen, der selbst unbeirrt von dem allerunerbittlichsten Tyrannen — der öffentlichen

Meinung — die sich heute für den Gott hält, der da die Welt geschaffen, eine Arche in der Sündflut gebaut, ein völlig harmonisches, in Absicht und Leistung sich deckendes, dramatisches Kunstwerk seinem Volke gegeben. Wenn das vollendete Kunstwerk jener Zukunft sich zu den geistlichen Spielen des Mittelalters etwa verhalten wird, wie die apokalyptischen Reiter von Cornelius zu dem Holzschnitt von Dürer, so wird Wagners „Lohengrin" dann eine ähnliche Stelle zwischen beiden einnehmen, wie vielleicht die kühnen Dantezeichnungen Kochs[1] zwischen jenen. Und da wir hier in einem Atem drei Namen der bildenden Kunst genannt, bei denen wir den tiefen Ernst, den wir an Wagner hervorheben, in hohem und höchstem Grade vorhanden finden, so wollen wir versuchen deutlich zu machen, was wir denn damit meinen, und wenn uns das philosophische Geschick fehlt, unsere Gedanken als allgemeinen Lehrsatz zu konstruieren, so wollen wir zu konkreten Beispielen greifen, die zugleich dazu dienen können, unsere künstlerischen Sympathien und Antipathien ehrlich auszusprechen.

Der Ernst, welcher in unseren Augen das Kunstwerk adelt, dessen Abwesenheit es zu einem Kunststück herabsetzt, ist eine aus dem innersten Grunde der Weltanschauung und Lebensauffassung erwachsene Kraft der Seele. Er ist der aus dem Boden und der umgebenden Luft entsogene Lebenssaft der Pflanze, der im Steigen die Blüten hervortreibt. Kann er uns anerzogen werden, dieser Ernst, können wir ihn wollen, erringen? Wir vermögen diese Frage nicht zu entscheiden, aber wir bezweifeln es, wir glauben, er liegt in unserem Blute, er ist uns angeboren, seine Quelle mag wohl im geheimsten Werden des Menschen verborgen liegen. Die ersten Feueranbeter, die ersten Ausbilder der rohsten Religionstriebe, wer lehrte sie, wer offenbarte ihnen das? Ihr Inneres. Wem die Kette der Weltgeschicke, die wohl erkennbare wachsende Vollendung der Welt in tiefster Seele ein Bau ins Blaue, ein babylonischer Turmbau ist, an dem nur ewig ziellos die regenden Kräfte sich betätigen, die Leidenschaften sich entfalten in Arbeit und Streit, Ruhe und Gelagen, dem wird der Ernst fehlen, oder wenn seine Natur ihn

[1] Jos. Anton K. (1768—1839.)

mitbrachte, wird er im planlosen Treiben verkümmern; wem aber unser buntes irdisches Tun ein Brückenbau ist über einen meerbreiten Strom in ein nur wie Nebelsterne schimmerndes Land der Ideale, ein gotischer Bau, zu dem Religion, Wissenschaft, Philosophie die Pfeiler, die Künste der tausendfach verschlungene Schmuck des stützenden Geländers, das Blut der Schlachten der Kitt, jede Erfindung ein neues Werkzeug, jede edle Tat ein Stein, jedes Jahrhundert ein Bogen weiter zum Ufer ist — wo die Gesellen die Berufenen, die Meister die Auserwählten und die Toren die müßigen Gaffer sind, die bei keinem Bau fehlen — der bringt zu Leben und Arbeit den heiligen Ernst mit, trägt seinen Stein herzu oder meißelt ihn aus, sinnt auf ein Werkzeug und schafft es, gibt den Tropfen seines Herzens zum Kitt, prägt das Siegel seines Geistes dem Blätterschmuck des Baues auf und fragt nach keinem anderen Lohn als dem Brot, das ihn der Arbeit erhalte, und sagt nach dem Tagewerk: „wieder eine Steinschicht — Geduld", und nach dem Leben: „wieder fast ein Bogen, Geduld!" und schaut zurück auf die Bogen, die die Jahrhunderte bauten und vorwärts von der Scholle, die er zufügen half, auf das lockende Ufer weit, weit drüben. Der Künstler bringt den Ernst mit, dem Schillers Wort zum Evangelium geworden: „Der Dichtung heilige Magie dient einem weisen Weltenplane". Gibt es aber einen Weltenplan, so gibt es auch einen Planmacher, und da liegt der Knoten! Wer nicht an Gott glaubt, der glaubt auch nicht an sich, möge er es euch noch so oft weiß machen! Er glaubt nur an Götzen und schafft euch selbst neue oder doch einen neuen, sein eigenes, eitles Selbst, sein bronziertes Gipsstandbild, das inwendig hohl ist, seine römische Imperatorenwürde des Geistes, welche morgen von denselben literarischen Sklaven wieder vernichtet wird, welche sie gestern schufen. Wer nicht an Gott glaubt, auf welchem religiösen oder philosophischen Weg er ihn finde, ob er ihn mit Sankt Augustin oder mit Goethes Faust suche — der sieht auch nicht in dem eigenen Schaffen, in der eigenen Arbeit ein Nachringen dem ewigen Vorbild; woher soll er den Ernst nehmen zu seinem Kartenhaus? Wer aber statt dem kosmologischen und ontologischen Beweis unseren Komponistenbeweis vom Dasein Gottes annimmt, wenn wir ihn vor eine Partitur

führen und fragen: wer hat das alles gemacht, wer hat noch lang, eh' es auf dem Papier stand, in nächtlicher Stille, wenn alles schlief, im unbelauscht lauschenden Geist den Keim eines großen Gedankens empfunden, wer hat über dem Chaos des scheinbaren Nichts gebrütet, wer hat den Abgrund der Sehnsucht überschwommen bis zum rettenden Ufer des Tintenfasses und bis zum hervorsprossenden Grashalm der ersten Note, bis dann diese ganze Welt von Konsonanzen und Dissonanzen dasteht, dies Gewirre von Zauberzeichen, von denen jedes ein lebendes Wesen, ein Ton ist, der nur einen Augenblick, zu rechter Zeit erklingt, bis aller Sonnenaufgangslärm und alles Schlachtengetös, alles Beten, Weinen und Jubeln dieser tausend und tausend Noten und das stille Denken der Pausen, alle tausend fesselnden Bindestriche, alle bedrückenden Sforzandos, alle Zufälle des Erhöhens und Vertiefens, alles befreiende Staktato, alle Geduldproben des Largo und alle Überstürzungen des Presto dastehen — bis dann der Vorhang sich hebt, bis eine tönende Handlung vor uns laut wird, die gerade darin ihre höchste Vollendung hat, daß niemand ihres Schöpfers gedenkt, deren Rätsel erst mit den letzten Worten gelöst werden — wer uns dann antwortet, das hat der Dichter, der Komponist, der Plannmacher getan und es ist entzückend schön und vollkommen, der wird über unsere Gedanken vom Ernst mit uns einig sein, der wird auch dieselbe Antwort mit uns auf die Frage haben: warum hat Gott die Welt geschaffen? Hat er sie komponiert wie eine gangbare Weltsonate für die Leipziger Messe? Hat er sie geschaffen, um sie mit einer guten Empfehlung selbst zu Rieter-Biedermann[1] zu bringen und sie ihm vorzuspielen? Hat er sich die Erde als eine Art Quintett im klassischen Stil gedacht, das Hellmesberger[2] vielleicht im nächsten Winter zur Aufführung bringen könnte? Hat er sie geschaffen, weil andere Götter vor ihm geniale Welten geschaffen, um sich als ein tüchtiger Gott zu zeigen? Hat er seine Welt in unendlich viele Sterne eingeteilt, weil das nun doch einmal die historische Form

[1] Ein bekannter Musikverleger.

[2] Der berühmte Wiener Geiger, dessen Kammermusikabende besonders geschätzt waren.

für das Weltſchaffen war? Hat er Hanslick einen Beſuch gemacht, eh' er ſich damit in die Öffentlichkeit getraute? — Nein! er hat die Welt geſchaffen aus Allgüte, aus Alldrang, aus Allweisheit! Aus Allgüte — denn er bedurfte deſſen nicht, er war derſelbe unteilbare große Gott ſeit Ewigkeit, er bedurfte nicht eures Lobes, am wenigſten eurer meiſt ſehr ſchlechten Kirchenmuſik! Aus Alldrang — denn es ruhte nicht in ihm ſeit Ewigkeit, er bedurfte eurer dennoch, er bedurfte einer Unendlichkeit von Liebe, von Ringen nach Vollkommenheit, nach ihm — da wurde er Schöpfer, er gab ſich hin in ſeinem Werk, er erkannte ſich in ſeinem Werk. Aus Allweisheit, denn ſo weiſe iſt dies all in Partitur geſetzt, nach ſo unergründlichen, von tauſend Newtons noch lange nicht erforſchten Geſetzen iſt der Wandel dieſer Geſtirne eingerichtet, ſo erhaben notwendig bis in den kleinſten Buchſtaben iſt das Libretto dieſer Oper, daß all dieſe Muſik der Abendröten und Orkane, des Schlafs und des Traumes, des Sterbens und Gebärens, der Menſchenleidenſchaft und des Menſchengenius nur wie ein ſchöner Schmuck, wie ein Duftſchleier der Wahrheit erſcheinen. Und ein Funken dieſer Güte, dieſes Drangs, dieſer Weisheit im Schöpfer des Kunſtwerkes iſt es, der den heiligen Ernſt erzeugt. Dieſer Güte, denn er war ein Genius, eh' er ſchuf, und er durfte in Anbetung vor Gott verſtummen, und war doch, was er war, eh' er ſang, und eures Lobes in euren Zeitungen bedurfte er wahrlich nicht. Dieſes Dranges, denn nun war ja einmal ein Urſchöpfer dageweſen, ein Urkomponiſt, der einer Unendlichkeit von Nachſchaffenden, ihm Nachringenden bedurfte. Drang nach Selbſthingabe, Selbſterkennen, Selbſtveredelung ſei es, der Werk auf Werk erzeugt. Dieſer Weisheit, denn das iſt das Gewiſſen, das tiefe mit ſich ſelbſt zu Rate gehen: „Habe ich etwas zu ſagen? Hab' ich einen Inhalt? Hab' ich eine Form dafür? Welche? Bin ich das, was in meinem Kunſtwerk atmet, oder iſt es ein Fremdes, Angenommenes, Angezwungenes, Erheucheltes? Mach' ich nicht aus hundert Büchern das hunderteinſte? Aus tauſend Quartetten und Sonaten die betreffenden tauſendeinſten? Iſt Rieter-Biedermann Familienvater? Den Ernſt, den heiligen Ernſt ſuchen wir im Kunſtwerk, mit welchem der hochehrwürdige Eichendorff jene Strophe ſang, die wir um ſo eher mitteilen

dürfen, als sie Mendelssohn in seiner schönen Komposition wegließ, wohl nicht aus schlechtem Gewissen:

Und buhlt mein Lied, auf Weltgunst lauernd,
Um schnöden Sold der Eitelkeit,
Zerschlag' mein Saitenspiel! und schauernd
Schweig' ich vor Dir in Ewigkeit.

Ja, das sind beherzigenswerte Worte des zweiten Kunstevangelisten, den wir anführen, unseres katholischen Eichendorff nach unserem protestantischen Schiller. Mendelssohn hätte diese gipfelnde Strophe nicht weglassen sollen, sie wäre dann durch so manchen Sängers Mund auch in manches Sängers Ohr gedrungen, der sie hätte brauchen, der sie als Katechismus auswendig behalten sollen Denn wir leiden sehr an dieser Flut von inhaltloser Musik, die uns heute von allen Seiten geboten wird, von welcher der Markt überschwemmt ist. Jeder talentierte Musiker, und es gibt deren in unsern gereiften Zeiten so viele, glaubt noch einmal ein neuer Mendelssohn, ein neuer Schumann werden zu müssen; man arbeitet sich in eine schwindelnde Opuszahl hinein, man setzt Reklame, Stecher und Ausübende mit allen hundert zu Gebote stehenden Mitteln in Bewegung und mordet uns, aber gesteht zu, daß wir Recht haben, — wenn wir uns schließlich fragen: was ist denn dran und drin? Was will denn das sagen? Ist denn das erlebt, hat es eine Berechtigung in seiner Tugend und selbst in seiner Sünde? Lebt es denn wirklich? Ist denn da ein Entwicklungsgang von Werk zu Werk? Kannst du weinen oder lachen dabei? Kommst du zu mehr als einem sauersüßen: „Recht hübsch!" zu dem dich dies geisterstickende Danaergeschenk des Talents nötigt? Nein und abermals nein. Es ist nicht Leben aus Leben, es ist Literatur aus Literatur, was wir da hören! Warum denn, ihr teueren Freunde, diese sichere Landstraße von einem Ohr zum andern und dann wieder hinaus gar so bequem und gar so sicher immer wandeln? Warum denn so nicht einmal riskieren wollen, mitten auf dem Wege in Herz und Nerven zu sinken und selig unterzugehen? — Aber, werdet ihr uns zurufen, Uhland singt doch so richtig: „Das ist Freude, das ist Leben, wenn's von allen Zweigen schallt!" Von Herzen einverstanden; aber auf der Weltwanderung in eine Schenke unter eine

Bande Vogelverkäufer zu geraten, wo jeder die Vogelstimmen prächtig nachahmt und alle auf einmal pfeifen, das ist nicht angenehm, da flüchtet man bald wieder in die schützende Wildnis, um nur einer Drossel zu lauschen.

Wir führten Schiller und Eichendorff mit ihren goldnen Worten zu unserer Bekräftigung an. Wir fügen einen dritten Künstler hinzu und eine Tat von ihm. Es ist Rietschel.[1] Wir sahen ihn einst tagelang verstimmt und traurig, niedergeschlagen umhergehen, als er an einer herrlichen weiblichen Porträtbüste arbeitete. Unsere Diskretion, ihn während der Zeit nicht um den Grund seiner Trübung zu fragen, lohnte er später durch freie Mitteilung eines echten Künstlerzugs, der uns fest im Herzen blieb. Er hatte bemerkt, daß die vortretenden Teile der Stirnbildung mit ihren entgegenstehenden Linien im Nacken nicht im genauen anatomischen Verhältnis standen, und nach längerem Zagen hatte er sich entschlossen, den Kopf nochmals ganz abzunehmen und die Arbeit neu zu beginnen. Das geschah aus dem Ernst, den wir meinten, das geschah aus dem tiefsten künstlerischen Gewissen, das in Wagners „Lohengrin" aus jedem Ton zu uns spricht. Aber nun sagt, ihr ewig redseligen Tonsetzer, ihr behenden, schnell fertigen Talente, wann treten denn bei euch einmal die trüben Tage Rietschels ein? Wann guillotiniert ihr eure Sonaten oder Sinfoniesätze einmal, wie jener hochernste Künstler eine Büste? Wann findet denn ihr einmal die Stirnknochen eurer Melodie nicht ihren Nackenlinien entsprechend? Oder habt ihr keine Natur nachzuahmen, keine holden Fürstinnen zu porträtieren, habt ihr keine anatomischen Gesetze, gegen die zu sündigen ihr zittert, auch wenn kein Kritiker euch andonnert? Ach wie heilsam wäre es, wenn ihr euch im stillen eure Werke als plastische vorstelltet, euch frügt, ob denn das auch eine Nase, ob es Augen hat, einen lächelnden Mund, eine sinnende Stirn, ob euch das seelenvolle Material des klingenden Tons nicht unter den Händen zu Stein gerinnt, während der Marmor unter dem Meißel eines Rietschel begeisternde Harmonie wird! O schafft euch etwas von dem Ernst an, den ein Rietschel, den ein Wagner

[1] Ernst R. (1804—1861, der berühmte Dresdener Bildhauer.

hat, lernt schweigen, bis ihr was zu reden habt, betet nicht, weil gerade das Glöckchen läutet, sondern wenn euch die Ehrfurcht vor der Hand, die die Welten hält, auf die Knie zwingt, oder wenn euch Gott einmal einen rechten Gefallen getan hat, und dann haltet's immer ein bischen mit dem Bösewicht Franz Moor, der da sagt: „Ich bin nie ein gemeiner Sünder gewesen, ich habe mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben" — so werden wir vielleicht bald um viele opuscula ärmer sein, aber es wird doch vielleicht auch einmal das Opus herausspringen, das dem Meister Wagner nacheifert; wenn ihr seiner Richtung angehört, wie man so zu sagen pflegt — oder das große Gegenwerk, wenn ihr seine Gesinnungsgegner seid. Ja, ja, das Gegenwerk! wir bitten aufrichtig und herzlich darum. Es hat noch nichts davon verlautet. Große und kleine Leutchen haben viel über und gegen Wagner geschrieben und gesprochen, aber der neue Gluck, wie ihn Freund und Feind nennt, hat noch keinen Piccini gefunden! Maulhelden, ja! aber Tonhelden, nein! Das Gegenwerk, o bitte, bitte um das Gegenwerk! Es werden sich, wir zweifeln keinen Augenblick daran, auch Liszts und Bülows finden, die dafür ins Zeug gehen, es wird auch seine Mustervorstellungen erleben, wir werden endlich einmal wieder um ein schönes, großartiges Tonwerk reicher sein. Also bitte, bitte, das Gegenwerk. Oder war es vielleicht der „Faust" von Gounod schon?! Dann haltet uns unsere Kurzsichtigkeit zu gute — wir hielten diesen Gegenkaiser für einen — ausgestopften.

Wie einst der Knabe Richard Wagner mit funkelnden Augen und klopfendem Herzen zu Carl Maria von Weber hinaufsah, als der „Herr Kapellmeister" der Mutter seinen Besuch machte, wie er sich dann erinnert, ihn in der Oper dirigieren gesehen und wie den Zauberer im Märchen angestaunt, im kindisch entzückten Herzen sich gesagt zu haben: „Nicht Kaiser und König sein — aber so dastehen, so dirigieren!" — so mußte dann der Mann, als er nun die Stelle einnahm, die der Knabe erträumt hatte, wenn er dort in Dresden mit seinen intelligenten Sängern, eine Schröder-Devrient[1] an

[1] Wilhelmine Sch.-D. (1804—1860), die unvergleichliche, auch von Wagner hochgeschätzte Bühnensängerin.

der Spitze, die „Euryanthe“, seines großen Vorgängers einstudierte, wohl wunderbare Stunden in sich verleben, Stunden des Hinaufschauens zu dem Geiste des Mannes, dessen freundlicher Gruß einst das tiefste, ahnungsvolle Erlebnis des Knaben gewesen war. Welch eine Tat, welch ein Sprung des Tell aus Fesseln und Banden des Herkommens, eines tyrannischen Geschmacks heraus auf die rettende Höhe dichterischer Selbstbestimmung war diese „Euryanthe“, und welches tiefe ewige Märchen ist die Entwicklung dieser neuen deutschen musikdramatischen Kunst! Es muß ein verzehrend brennendes Ungenügen, eine erhabene Unzufriedenheit gewesen sein, die Weber nach seinem Erfolg mit dem „Freischütz“ erfüllte. Er muß sich gesagt haben: „Es hat keinen roten Mantel an und keine Hahnenfeder auf dem Hut, was uns in der Dämmerung naht und uns das Herz im Tiefsten einengt. Es gibt ärgere Schrecken, als ein feuerspeiendes Wildschwein und ein Totengeripp, das den Arm nach uns ausstreckt, nachdem es vorher Mitternacht geschlagen hat“. Der Spontini mit seinem hohen Toupé hatte den kleindeutschen Kapellmeister auch vielleicht etwas kaiserlich von oben herab angesehen, und Weber mußte sich sagen: er hat eine Art Recht dazu, denn sein Kunstbereich ist das höhere, er fühlt noch den Boden des französischen großen Musikdramas unter sich, mein „Freischütz“ hat etwas vom Genre jenem großen Stil gegenüber. Und nun begann das titanische Ringen in dieser edlen, stolzen, feurigen Künstlernatur, seiner hehren, süßen Musikseele den schönen durchgeistigten, zartgegliederten Gedankenkörper zu erwerben, die Macht des Dämonischen, welche in zerstörender Wucht und Überfülle dem zarten Manne verliehen war, nur in die großartigsten Gestalten, nicht wieder in Gespensterguppen zu hauchen, alle die bezaubernde Kraft der Naturempfindung, das Weben des Waldes, den Schauer der Wildnis, die Blütenufer des wallenden Stroms, den Jubel des Waidwerks nur als Schmuck und Hintergrund eines erschütternden Seelengemäldes zu entfalten, nur als glänzende Muschel um die Perle deutscher Frauenliebe zu hüllen, den Chor aus der niederen Stufe des Refrainsingens auf die Höhe des antiken Dramas zu erheben und den Deutschen, denen er als Jüngling Freiheitslieder gesungen, nun die Gabe des reifen Genius darzubieten — die erste große Oper, in welcher die aus-

einanderliegenden zerstückelnden Formen der Situationsarie, des Liedklötzchens zur Theaterfigur, und wie all der hübsche Operntand heißt, in das tiefste Interesse der Handlung hineingezogen werden sollten, wo nicht länger das gewordene Gute oder Böse uns in runder Form vorsingt, wie es ist, sondern wo die hohe Musik uns während der spannenden tragischen Handlung in das Labyrinth der Seelen führt und uns zeigt, wie es wird. Was wir nur in sehr unvollkommenen Strichen anzudeuten vermögen, wie innig mußte das der ebenbürtige Genius Wagners erleben! Wir finden hier nicht den Raum, Helmina v. Chezy[1] gegen die höchst ungerechten Angriffe in Schutz zu nehmen, denen sie ausgesetzt ist, wir werden eine andere Stelle dafür suchen — aber sei dem, wie ihm sei — die „Euryanthe" ist die schmerzlichste, erhabenste Künstlertragödie; Weber ist wie eine Esche, welcher nur der Hauch Odins fehlt zum Menschwerden — auf jeder Seite dieses Werks göttliche Musik, aber die heißeste Sehnsucht des Komponisten, Dichterkomponist zu werden, ein blutiges Ringen mit dem Stoff, ein Schiffbruch auf dem tosenden Meer, auf der Entdeckungsfahrt nach dem Land des Ideals, wo der Sturm nur die Trümmer des gescheiterten Schiffs an die blühenden Ufer des ersehnten Landes wirft. Die „Euryanthe" bleibt dadurch ein ewiges Heiligtum aller Künstler. Weber kehrte im „Oberon" mit gebrochenem Herzen zur alten Opernform zurück, mit ihrer Betonung alles Unwesentlichen und Hintansetzung alles Wesentlichen, singend wie ein Schwan, im Sterben schaffend wie ein Gott, Planchés[1] elendes Hackbrett zu einem Erard[2] wandelnd, von der Sehnsucht nach der irdischen Heimat in die ewige, in die Unsterblichkeit emporgetragen.

Haben wir uns nun im Anschauen der „Euryanthe" ganz durchdrungen mit dem Ikarusgefühl Webers, haben wir uns zu bewußten Teilnehmern oder Zuschauern des geistigen Kampfes erhoben, welchen die unvergänglichen Blätter dieser Partitur enthalten, so fühlen wir uns allerdings auf dem Boden eines schönen Märchens,

[1] Bekanntlich die Textdichterin der „Euryanthe".

[2] James Robinson P., der Textdichter des Weberschen „Oberon".

[3] Erard = Erardflügel, damals der Inbegriff eines vorzüglichen Pianoforte.

wenn wir uns wie mit einem Zauberschlag vor den „Lohengrin“ versetzt denken. Was dort Sehnsucht, Not, Kampf, Drang, Suchen und Irren war, ist hier Erfüllung, Heil, Sieg, Befriedigung, Finden und Gewißheit geworden. Wir sehen in Wagner den aus der Umarmung unserer großen Dichtung und unserer großen Musik notwendig und unter tötlichen Mutterwehen geborenen Genius, welcher, mit den reichsten Gaben der liebenden Erzeuger ausgerüstet, zum ersten Mal Poesie und Ton zu einem organischen Ganzen, zu einer Stileinheit verschmelzt, wie sie vor ihm geahnt, nimmer aber geschaut werden konnte. Hier waltet ein völlig bewußter, schöpferisch ordnender Geist in so vollkommener Weise, daß Musik und Poesie fortwährend das innigste Ineinander bleiben, nie zum Nebeneinander erschlaffen. Wenn in Adolars edler, geharnischter Melodie des vollen Vertrauens auf Euryanthes Treue die schöne Musikseele sich im Prokrustesbett der kurzen Textworte winden muß — so sind hier die wenigen Worte: „Elsa! ich liebe dich!“ auf eine Stelle und in eine Umgebung gesetzt, wo der dankbare Nachhall im Herzen dem Komponisten gerne Ablaß für jede versäumte Arie gewährt. Der Dichterkomponist des „Lohengrin“ würde aus dem Finale des ersten Aktes der „Euryanthe“, wenn er überhaupt die Peripetie seines Dramas auf eine so unwesentliche Situation hätte hinausgehen lassen, ein spannendes Seelenbild von dem Vöglein gemalt haben, welches harmlos um die Schlange hüpft, ohne zu wissen, daß es im nächsten Augenblick von ihr verschlungen wird, er hätte schon hier Lysiart und Eglantine in eine ahnungsvolle erste Berührung gebracht, zu welcher dann Euryanthens unschuldig idyllischer Brautgruß in einen wehmütig wirkenden Gegensatz getreten wäre, während hier der Ikarus Weber sonnenmüde ins Grün der Aue zurücksinkt, Lysiart zu einer Quartettstimme wird, und irgend ein Chorist hinzutreten muß, um dem Musiker zu helfen, wo ihn der Dichter im Stich läßt. Das vollständige, sättigende Decken von Form und Inhalt, von Erfindung und Gestaltung, die dramatische Entwicklung eines spannenden Vorgangs bis zur glänzendsten Gipfelung im Finale, umkleidet von einer Musik, die im strengsten Stilgefühl jede Note nur aus der tiefsten Notwendigkeit des Ganzen hervorgehen läßt, das innigste organische Zusammenhaften aller Fasern

des Gewebes, die zwingende Gewalt eines Werdeprozesses, welche den Hauch jedes Choristen, den Blick jedes Zuschauers untrennbar an die steigenden Phasen der Lösung kettet, macht den ersten Akt des „Lohengrin“ zu einem künstlerischen Bilde, gewährt einen Eindruck, wie wir es im Drama noch irgend geschaut, wie wir ihn im Drama noch irgend empfangen haben. Wagner, nachdem er im „Rienzi“ den holden Irrtum für immer gebüßt hatte, die hüllenbedürftige, himmlische Seele der Musik in den Leib einer politischen Staatsaktion zu zwingen und uns diese durch innigere Gemütsbeziehungen zu verherzlichen, wobei er musikalisch die Zöglingsschuhe der großen Oper in Paris austritt, schon aber jene freiheitsdürstenden Fanfaren erklingen läßt, die nur ihm gehören; nachdem er mit jenen geistigen Siebenmeilenstiefeln, wie sie nur der Genius trägt, mit dem nächsten Schritt mitten in die Brandung der Nordsee hineintritt und, entsagend allen Äußerlichkeiten, die Tonseele in den einzig entsprechenden Leib der Herzensinnerlichkeit, der Sehnsucht nach Erlösung rettet, wobei er sich mit voller Seele den deutschen Meistern Weber und Spohr wieder zuwendet und auf ihren charakteristischen und elegischen Pfaden Blumen pflückt, wie sie noch nicht erblüht waren, als jene wandelten; nachdem er, unbefriedigt von dieser noch am Epischen haftenden Schöpfung, in der ihm das vollendete Gestalten des tragischen Problems noch unter der bildenden Hand zerronnen war, sich vom gespenstischen Helden zum menschlichen wendet und jenen entzückten Moment erlebt, wo der Dichter zum ersten Mal den vollen erschöpfenden Ausdruck seines Ich im Kunstwerk niederzulegen vermag, während der Musiker in der Schilderung des Kampfes zwischen dämonischem Sinnentrieb und reiner Herzensliebe zum ersten Mal als der volle, ganze, ungeteilte, neue, einzige Wagner auftritt, dem die stets glühender sich hingebende Tonmuse stets vollere, reichere Farben für seine Bilder leiht; nachdem seiner wachsenden Kraft nun das Schürzen des tragischen Knotens völlig gelungen war, nur daß er dazu noch die Verknüpfung zweier Sagen bedurft hatte, deren innerste Natur nicht ohne Widerstreben sich dem gestaltenden Geiste fügte — führte ihn der rastlose Drang nach Vollendung endlich im „Lohengrin“ zu einem ewigen, unerschöpflichen menschlichen Problem: zur Tragödie vom

irdiſchen Glück, vom eingeborenen Wurm in der Blüte des Daſeins hienieden, von der Diſſonanz dieſes Erdenlebens mit dem unverrückbaren Ton einer höheren Weltordnung, die ſich nur im Tode, im Untergang des Irdiſchen löſen kann. Er fand das Problem vom Sündenfall, von Amor und Pſyche im Gewand einer ſchönen deutſchen Sage, deren innerſtes muſikdramatiſches Vertiefen und Erſchöpfen alle Saiten erklingen machen mußte in dem auf dem Boden chriſtlicher Weltanſchauung großgewordenen Deutſchen. Leonore ſagt zu dem in Ketten liegenden Floreſtan in einem Moment, wo dieſe wenigen Worte uns immer tief in der Seele nachzittern: „Es gibt eine Vorſehung!“ Und wahrlich, wenn wir uns alles recht vergegenwärtigen, den ganzen Bildungsgang dieſes hocherregten Wagner, wohlgemerkt — auch über den „Lohengrin“ hinaus! wenn wir in ſeinen Werken die Markſteine eines Weges erkennen, wie er vorher nie gemacht wurde und auch nicht ſich wiederholen wird, ſo iſt die deutſche Sage, welche ihm an der geweihten Hand jenes erhabenen Bruderpaares, der beiden Grimm, bräutlich entgegentrat, eine Leonore, welche alle Banden des Genius löſt, im Leben, Licht und Atem gibt, daß nun alles Tiefſte und Hehrſte in ſeiner Seele frei wird, alle tief bewußte und alle ungeahnte Fülle des Herzens und Geiſtes in Ton und Farbe ſich ans Licht ringt. Denn nun iſt ſie ja geboren, die große deutſche Oper mitten aus den kleindeutſchen Verhältniſſen heraus, ohne den Boden einer konzentrierten Nationalität, wie ihn Gluck und Spontini in Paris erfanden, und nun ſoll uns Herr Spontini wieder begegnen mit ſeinem hohen Toupé und uns von oben herab anſehen! Wir werden ihm unſer ſchuldiges tiefes Kompliment machen, wir werden ihm mit der deutſchen höflichen Herzlichkeit ſagen, daß wir viel bei ihm gelernt haben, aber wir werden ihm ſagen — nein! wir werden es uns nur ganz beſcheiden denken, indem er uns abraten wird, nach ihm dieſen bedenklichen Pfad der bereits erſchöpften tragiſchen Muſe annoch wandeln zu wollen, daß denn doch in unſerem „Freiſchütz“, in unſerem „Heiling“ ein bischen freiere, göttlichere Luft weht, Luft der deutſchen Wälder und Berge, Luft der uralten Götterhaine, als zwiſchen den Palmen und Kakaobäumen ſeines „Cortez“, daß ſich im gothiſchen Palaſt der „Euryante“ und im romaniſchen Dom

des „Lohengrin“ wohliger vom Gott der Vergangenheit und Zukunft träumen und zu ihm treten läßt, als zwischen den Tempelwänden seiner „Vestalin“. Denn nun ist er ja geschaffen, der große deutsche dramatisch-musikalische Stil, und er steht ebenbürtig, ja überragend an Kraft und Gewalt, eine Eiche neben der italienischen Pinie, deren schönste Krone auf deutschem Boden in Mozarts „Don Juan“ erwuchs, neben der erhabenen Trauereſche des englischen Oratoriums, die Händel, ein deutscher Gärtner, erzog, neben der gallischen Riesentanne Glucks, an welcher Méhul, Cherubini und Spontini noch wunderbare Schößlinge zogen, während sie Meyerbeer zum vornehmen Parkbaume zurechtstutzte und pfropfte, bis dann Gounod sie klein genug fand, um hübsche Spielsachen und Näschereien für verzogene Kinder daran zu hängen. Wir nannten diese deutsche Eiche überragend an Kraft und Gewalt und wir finden die Begründung unseres Ausspruches in der Tatsache, daß diese deutsche große Oper eben das jüngste Kind der Zeiten ist, daß sie vor- und rückwärts schauend zusammenfaßt, daß sie eben in allen den genannten nationalen Stilen großer Musikwerke immer wieder dem deutschen Geist als Krönet und Vollender oder Gründer und Stifter begegnet und im bewußten begeisterten Nachstreben der Taten großer Ahnen das Große und Schöne lernt und es aus angeborenem Trieb und Ernst größer und vollkommener neu erschafft. Die deutsche große Oper, wie sie Wagner in seinem Musikdrama „Lohengrin“ geschaffen, ist ein höherer Stil, als die italienische in Mozarts „Don Juan“, weil sie sich nicht in schöne Einzelheiten zerteilt, die oft an die unwesentlichen Momente geknüpft sind und notwendig das Ganze mehr als einen Hintergrund erscheinen lassen, auf dem sie hervortretend glänzen sollen, sondern weil ihr das geschlossene Ganze die Hauptsache ist, an welchem Einzelheiten nur wie Schmuck der Säule hervortreten, während dieser die Gesamterscheinung der Säule keinen Augenblick vergessen macht; sie ist ein tieferer Stil als die Oper Glucks, weil sie nicht mehr in einer französischen Aneignung des griechischen Ideals wurzelt, nicht länger der tragischen Katastrophe aus dem Weg geht, weil sie den Deus ex machina zu den Göttern ins Exil verweist, die tragische Lösung der höchsten irdischen Konflikte, den Bruch

zwiſchen uns und Gott, kühn und gewaltig ſich zur Aufgabe, zum Ziel ſtellt, nicht blos in dem angeregten und künſtlich beigelegten Kampf eine Gelegenheit zum Ausdruck edler Empfindung, tiefen ſchönen Gefühls ſucht. Dies Kunſtwerk Wagners hat einen höheren Stil als Händels geiſtliches Drama, welches Oratorium heißt, weil Wagner die Kunſt Shakeſpeares damit verſchmilzt und, ſtatt dem Wanderer auf dem rauhen Pfade des wirklichen Lebens nur mit narkotiſchem Balſam die Füße zu ſalben, ihn ganz eintaucht und badet in dem Teich Bethesda ſeines muſikdramatiſchen Kunſtwerks. Wagner aber fängt über die genannten nationalen Stile hinaus ſo recht eigentlich da an, wo die Griechen aufhörten, indem er der chriſtlich-germaniſchen Welt das bietet, was die griechiſchen Dichter ihrer Nation gaben: das innerſte Gemüts- und Geiſtesleben des Volkes in Liebe, Kunſt und Tat im Rahmen der alten Sage. Die aus der chriſtlichen Religion erwachſene polyphone Muſik mußte, vom Mutterſchoß der Kirche ſich losreißend, erſt alle freieſten Pfade der Selbſtbeſtimmung wandeln, die höchſte freieſte Individualität werden, bis ſie dem in allen Stürmen und Kämpfen, im Rauſchen des deutſchen Hains und im Sonnenbrand der fernſten Fremde gereiften Bräutigam, unſerer großen deutſchen Poeſie, die Hand zum Bunde reichte. Schillers Dramen, Beethovens Sinfonien, Wagners Opern, das ſind die Grundſteine der Denkſäule, als welche das Nationaldrama des freien deutſchen Volks den fernſten Zeiten die Stirne zeigen wird.

II.

Soll aber die deutſche dramatiſche Kunſt eine ſolche Denkſäule für alle Zeiten werden, an welcher das Muſikdrama mit ſeiner Vereinigung hoher Poeſie und edler deutſcher Tonkunſt den ſchönſten Schmuck, die vollendende Spitze bilden würde, ſoll Deutſchland mit dem Erringen ſeiner Einheit und mit dem Eintritt in die ihm gebührende Schwerpunktſtellung im Herzen Europas auch das entſprechende dichteriſche Abbild ſeiner höchſten politiſchen Entfaltung im Drama zuſammenfaſſend darbieten, ſo tut es not, daß die vier beim Aufbau wirkenden Kräfte ſich zum vollen und klaren Bewußtſein ihrer Aufgabe emporringen, ſich nicht gegenſeitig im Wege

stehen, sondern sich helfen, fördern, ineinander greifen: die Bühnenverwaltungen, die dichterisch Schaffenden, die Ausübenden, das Publikum. Es hieße von der Kanzel fromme Wünsche in den Wind predigen wollen, wenn wir von einem lehrhaften Standpunkt aus an die genannten vier Faktoren des lebendigen dramatischen Kunstwerks unsere streng heischende Forderung stellen möchten; sie sind unbestimmbar in ihrem freien und scheinbar zufälligen Walten und Gebahren. Es hängt aber mit unserer Auffassung der Mustervorstellung des „Lohengrin" in München zusammen und bildet einen notwendig auszusprechenden Teil unserer Besprechung derselben und unserer künstlerischen Gesinnung überhaupt, daß wir unsere Ansicht darüber geben, indem wir es der Schwerkraft der kommenden Ereignisse überlassen, uns zu bestätigen oder zu widerlegen.

Die Bühnenverwaltungen müssen ohne Rücksicht auf Hofstellungen und dergleichen ausschließlich in die Hände geistig berechtigter Persönlichkeiten übergehen. Dingelstedt und Laube sind unseres Wissens zur Zeit in Deutschland die einzigen Intendanten, welche dieser unserer Forderung gerecht werden. Sie sind aber ganz oder in der Hauptsache auf das rezitierende Schauspiel angewiesen, und für die Oper sehen wir uns an großen Bühnen vergebens nach leitenden Geistern, nach Männern von künstlerischer Gesinnung um. Für das, was wir nicht wollen, haben wir ein schlagendes Beispiel in der Leitung des berühmtesten deutschen Operninstituts, des Wiener Kärnthnertor-Theaters. Dieselbe ist seit Jahren und auf unberechenbare Zeit hinaus in den Händen des Herrn Salvi, welchem der geistige Beruf zu einer so hochwichtigen Stellung entschieden mangelt.[1]

Ein Intendant muß Geist und Charakter haben, aus diesen hervorgehend den feinen Blick, das rechte Entgegenkommen für schaffende und ausübende Talente und die feste unabhängige Stellung den Launen des Publikums oder auch der Künstler gegenüber. Für den Zeitpunkt aber, auf dem wir jetzt stehen, und für die Zukunft, in die wir blicken, verlangen wir von den Bühnenverwaltungen noch außerdem einige deutsche Gesinnung.

[1]) Diese Meinungsänderung Cornelius', der Salvi in seiner ersten Wiener Rezension (vgl. Seite 72 ff.) so freudig begrüßt hatte, wurde durch Salvis Haltung Wagner gegenüber veranlaßt.

Soll, an Richard Wagner anknüpfend, sich ein nationales deutsches Musikdrama entwickeln, so bedürfen wir fürs erste einige Ausschließlichkeit, einigen Schutzzoll auf fremde Erzeugnisse. Wir wissen, daß wir mit dieser Forderung uns vielen Widersprüchen bloßstellen, daß man es kleinlich und beschränkt nennen wird, gerade den Vorzug der deutschen Universalität verkümmern, die Mannigfaltigkeit unserer Operngenüsse mindern zu wollen. Alles zu seiner Zeit, alles mit Maß und Ziel! entgegnen wir darauf. Wir haben nachgerade lange genug alle Freuden und Leiden fremder Stile, alle Anregung und alle Geschmacksverderbnis des Auslandes auf uns einwirken lassen. Wer will denn eine „Stumme von Portici", eine „Weiße Dame", einen „Wasserträger", einen „Joseph", um nur die besten zu nennen, von der deutschen Bühne verbannen? Wir haben uns diese Werke angeeignet, sie sind geistig unser geworden. Aber das deutsche Opernrepertoire ist von einer Masse unnützer Schlingpflanzen überwuchert, welche dem eignen Gewächs den Saft des Bodens entziehen. Der Geschmack des Publikums, die Willenskraft schaffensfähiger Talente unterliegt diesem planlosen Wirrwarr von schlechten ausländischen Produkten.

Das Drama von Viktor Hugo hat sich in unsrem Schauspiel nicht einbürgern wollen, dafür war die Oper gut genug, dessen Karikaturen in „Lucrezia Borgia" und „Rigoletto" wiederzukäuen. Walter Scott ist bei uns fast vergessen, aber seine „Lucia" wird uns nicht geschenkt, während wir nach seinem „Ivanhoe", wie ihn ein deutscher Komponist[1] uns bot, uns vergebens umsehen. Neben „Minna von Barnhelm" wandelt die „Regimentstochter", neben „Julius Cäsar" von Shakespeare „Belisar" von Donizetti über die deutsche Bühne, und wer wird sich wundern, wenn wir morgen Schillers „Räuber" und „Don Carlos" auch bei uns ihre Triller schlagen hören, da ja bekanntlich diesem Don Juan-Verdi keine deutsche Tragödie zu heilig ist. Wir ermangeln auch hier eines nützlichen Beispieles nicht. Anton Rubinstein wurde mit seiner Oper „Feramors" in Wien zurückgewiesen, weil man augenblicklich „Lallah Rookh" von Felicien David über dasselbe Sujet in Angriff genommen

[1] Marschner („Templer und Jüdin").

habe. Wir kennen leider das Werk von Rubinstein nicht, das uns zuverlässige Beurteiler indes sehr gerühmt haben, wir kennen aber die Oper von David und schließen aus dem Vergleich dieser Produktion mit den „Kindern der Haide“ von Rubinstein, die wir in Wien mit großem Interesse zweimal hörten, daß hier die Arbeit eines sehr begabten deutschen Komponisten dem ungleich schwächeren Werk eines französischen weichen mußte. Das bittere Gefühl, mit welchem wir diese Tatsache berichten, beherrscht und berechtigt uns, wenn wir von den Bühnenverwaltungen deutsche Gesinnung, einige Ausschließlichkeit und Einseitigkeit zu Gunsten deutscher Talente verlangen.

Den schaffenden Kräften, also hier zunächst den Tondichtern, kann man, so abgedroschen es klingen mag, nicht oft genug wiederholen, daß die Zeiten des naiven Schaffens, des süßen Musikträumens vorüber sind, daß sie sich Reflexion, Selbstkritik anzueignen haben, daß sie nach den Wanderjahren in den verschiedensten Stilregionen sich nun als Meister in der deutschen Heimat ansiedeln und bewähren sollen, daß sie nach dem „Lohengrin“ von Wagner komponieren, daß ihr Dichten und Trachten also nachmärzlich nicht vormärzlich zu sein hat. Es ist da viel zu sagen, mag's immerhin ein bißchen bunt durcheinander klingen, wir schütten unser Herz aus und harren, ob ein Tropfen in der rechten Muschel zur Perle gerinne. Wir müssen endlich einmal das Verbauungsfieber verwinden von dem vielen Durcheinander, was wir genossen haben. Wir machen es uns an zwei Beispielen edler Komponisten deutlich, wenn sie vielleicht auch nicht uns allen klar vorschweben, sie sind der sogenannten Kapellmeistermusik entnommen. Der „Adolph von Nassau“ Marschners enthält den trostlosen Kampf zwischen deutschem und angelernt fremdländischem Prinzip. Einerseits ein höchst glückliches Verschmelzen des Rezitativs mit dem Arioso zu einer echt deutschen Melodik, die uns sogar nicht ohne Einfluß auf Wagners Melodienbildung im „Lohengrin“ gewesen zu sein scheint, anderseits ein charakterloses Herabsteigen bis zu Verdi. Im „Seher von Khorassan“ des trefflichen Sobolewski[1]

[1] Erste Aufführung: Königsberg 1850.

wiederum ein ähnliches Schwanken zwiſchen dem beſſeren Marſchner und Auber. Ja, wo wir Sobolewski geradezu bewundern, wo wir ihn als Beiſpiel für das aufſtellen können, wie der moderne deutſche Komponiſt nach Wagner und neben Wagner und völlig unabhängig von ihm, nur ins eigene Herz greifend, ein ſchönes Ideal deutſchen Stils erreichen kann, in ſeiner „Comala“,[1] in der zweiten Bearbeitung, wo Sobolewski durch den Kontraſt des nordiſchen Elements mit dem ſüdlichen, römiſchen zu wirken ſuchte, in der Meinung, dadurch ein größeres Publikum für ſeine Schöpfung zu gewinnen („wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“), da fiel er, abermals Heterogenes vermengend, der Odaliske des Meyerbeer-Pariſer Stils in die Arme — und erſt als Liſzt in Weimar — der einzigen Heimatſtätte dieſes herrlichen Tongedichts — die beiden eingeſchalteten römiſchen Akte wieder wegließ, erſchien das Werk, das nun einfach auf die Sage von der liebenden Comala beſchränkt blieb, wieder in ſeinem vollen eigentümlichen Reiz.

Wo iſt Sobolewski? In Amerika! Verſchollen — oder geſtorben! Aber wir hegen die innigſte Überzeugung, daß ſeine „Comala“ im neuen deutſchen Repertoire eine ähnliche vornehme Einſiedlerſtelle behaupten wird, wie bisher Spohrs „Jeſſonda“, daß dieſe Schöpfung dem Namen ihres Autors ein dauerndes Andenken ſichern wird.

Und haben wir nicht in Wagner ſelbſt ein leuchtendes Beiſpiel, wie er von Werk zu Werk den Elektizismus von ſich abſtreift, dieſen ſelbſt veredelnd und vergeiſtigend, bis er ſchließlich im „Lohengrin“ den vollen Ausdruck ſeiner Individualität erringt und nun auch zum Lohn für ſein treues Ringen von ſeiner Muſe mit ſo urdeutſchen, breiten, langatmigen, wohligen Weiſen begabt wird, daß uns aus ſeinem Idealismus die vollſte geſundeſte Realität entgegenweht, daß wir uns ſagen: ja, ſo fühlten, ſo ſprachen jene Weſen, zu ſolchen Rhythmen wandelten ſie einher, der Dichter hat in die Zeiten zurückſchauen dürfen, er erzählt uns nur, was er erlebte.

Die dramatiſchen Tondichter müſſen ſich keine Librettos mehr

[1] Erſte Aufführung: Weimar 1858.

machen lassen, sie müssen sich selbst des Wortes bemächtigen. Was heute als Ausnahme erscheint, muß Regel werden. Wir sehen überall die Anfänge dazu. Wir behaupten, wer fähig ist und sein soll, eine dramatische Musik zu geben, wie sie heute unseren Anforderungen entspricht, in dem liegt auch, wenn immer unentwickelt, der Geist und die dichterische Kraft, eine Sage, die mit den individuellen Bedingungen seines Innern, seiner Empfindungsweise im sympathischen Zusammenhang steht, zur dichterischen Grundlage seiner Musik zu gestalten. Die poetische Erziehung der nächsten Generationen wird darauf angelegt sein; die dichterischen Talente werden sich Musik aneignen, die musikalischen sich der poetischen Technik bemächtigen: Sagen und Singen wird in eines zusammentreffen. Auf Webers „Euryanthe" haben wir in diesem Bezug hingewiesen. Schumanns schneidendster Lebensschmerz war seine „Genoveva"; das Werk voll der reinsten Züge deutscher Innigkeit und Gemütstiefe, auch mit den trefflichsten Momenten dramatischer Anschaulichkeit durchwebt, mißlang ihm unter den Händen, weil er, der literarisch so feingebildete Geist, nicht den Mut, nicht das Selbstaufraffen in sich fand, sein eigner Dichter zu werden, und doch dichterisch so viel selbst mitwirkte, daß die betreffenden poetischen Mitarbeiter sich nicht wiedererkennen wollten. Berlioz ist nach Wagners Vorgang noch in späteren Jahren sein eigner Dichter geworden, in seiner »Enfance du Christ« und in seinen „Trojanern".

In der jüngeren Schule wimmelt es von ähnlichen Bestrebungen, und wir werden überall finden, daß es gerade die Bewußteren unter denselben sind, die sich auch nach dieser Seite zu Herren des Stoffes zu machen streben. Wenn wir hier Werke nennen müssen, die allerdings nicht so bekannt sind wie Flotows „Martha", so schiebe man dies auf die Trostlosigkeit unserer deutschen Bühnenzustände, zu deren endlicher Besserung auch diese Zeilen ihr Schärflein beitragen möchten. Joachim Raff, der sich durch unermüdliches Ringen nach anderen Richtungen hin einen Namen gemacht hat, rang sich nach seinem ersten Versuch im „König Alfred" in seinem „Samson" auch zur dichterischen Weihe empor. Sein Werk liegt seit Jahren unaufgeführt in seinem Pulte; Darmstadt sandte ihm das-

ſelbe nach halbjährigem Beſinnen zurück, dasſelbe Darmſtadt, welches die „ſizilianiſche Vesper“ von Verdi mit glänzender Ausſtattung in Szene ſetzte. Sobolewski iſt ſelbſt Dichter ſeiner „Comala“. Hans v. Bronſart dichtete ſeinen „Corſaren“, ſeine „Ingeborg“. Leopold Damroſch bearbeitete „Romeo und Julie“ zum Operntext, er wird nun nächſtens an Gounod und ſeinen Dichtern lernen können, wie man das eigentlich machen muß. Otto Bach[1] und Karl Goldmark in Wien ſind die Dichter ihrer Opern „Sardanapal“ und „Königin von Saba“.[2] Wir begnügen uns mit Anführung dieſer wenigen Namen, deren Reihe wir anſehnlich vergrößern könnten und haben damit auch in einem Atem ſechs deutſche Talente, jüngere und ältere, genannt, denen durch die Verkümmerung unſeres Opernrepertoires der Weg, etwas zu werden, ſehr erſchwert oder gänzlich abgeſchnitten iſt.

Wir belaſten damit nicht einzig die Bühnenverwaltungen, es liegt auch ein großer Teil der Schuld an den Tondichtern ſelbſt. Wer einmal den Beruf in ſich fühlt, dramatiſcher Komponiſt zu werden, der muß auch aus den engen Banden der Subjektivität herausſtreben; er muß „hinaus ins feindliche Leben, muß ringen und ſtreben“. Der dramatiſche Komponiſt erwächſt nicht in der Stube; es iſt nicht genug, den „Verlorenen Poſten“ von Theodor Körner zum hundertſten Mal zu komponieren und dann die Partitur ins Pult zu legen und zu denken: „Du biſt ein großer Mann!“ Es gilt, bei großen Muſikwerken architektoniſche Rückſichten zu nehmen, den Bedingungen der Erſcheinung gerecht zu werden, ſich zu fragen: wie wird ſich denn das auf dem Poſtament ausnehmen? Es gilt, unermüdlich nach der Aneignung des rechten Stoffes zu ringen, ja es liegt darin heut faſt der tiefſte Teil der Arbeit, es iſt die dringendſte, heißeſte Frage. Der jemalige Stoff muß ein Stück des innerſten Weſens des Dichtenden werden, er muß ihn aus ſich neu zum blühenden, lebendigen Kunſtwerke gebären. Da wird denn eben bei uns noch der Mangel an Reflexion, an Selbſtkritik, am tiefſten künſtleriſchen Bewußtſein meiſt ſehr fühlbar. Nur

[1] Öſterreichiſcher Komponiſt (1833—1893).

[2] Cornelius irrt hier: Moſenthal hat das Textbuch zur „Königin von Saba“ verfaßt.

eine Partitur und recht schwarz voll Noten, dann ist's gut. Ja, den Teufel auch!

Schreiben Sie für F-Hörner? nehmen Sie die Wagnersche Dreiheit für die Holzbläser an? sind wir schon gefragt worden. Aber Freunde, darin liegt es ja nicht! Merkt ihr denn noch nicht, daß heute starke oder zahme Instrumentation, modulatorisches und tonales Prinzip, Chor oder Nicht-Chor alles nur von einer wunderbaren Kunstentwicklung gegebene Mittel sind, mit denen wir Poesie, aber auch nur Poesie wirken sollen? Fragt, wie uns euer poetischer Gedanke gefällt, fragt, ob wir einen geistigen Inhalt in euch finden, dann wollen wir über die Mittel rechten. Wir sagen euch nur: D, e, fis im Anfang der Oberon-Ouverture! Da liegt das Geheimnis! Das ist doch gewiß keine Erfindung, das kann doch gewiß jeder sagen — und an dieser Stelle ist es von unnachahmlichem Zauber! Mit diesen drei Noten schließt sich die Pforte der Wirklichkeit hinter uns, jetzt gehören wir dem Feenreiche an. Das ist Poesie! Und da wir hier Weber berührten, so mögen unsere Kunstgenossen uns vergönnen, ihnen schließlich an einem hervortretenden Gegensatz unsere Meinung von der Forderung der Zeit zu erklären: Weber und Schubert. Die Art, wie Schubert dramatisch verfuhr, ist der überwundene Standpunkt. Er, der unerschöpfliche Lyriker, sucht nur ewig nach der Rahmen, die Überfülle seiner Melodien auszuströmen. Es ist ein pietätvolles Bestreben seiner tätigen Bewunderer, seinen Werken nachträglich Raum auf der Bühne zu verschaffen, dramatisches Leben haben sie nicht. Weber stand und fiel mit den Brettern, er verzehrte sich in der tiefen dramatischen Leidenschaft seines Innern; er starb an der Sehnsucht, Wagner zu werden. Er hatte, wie das sein Biograph sehr sinnig auseinandersetzt, das Ingenium der Berechnung, er lauschte vor der stummen Partitur die laute Wirkung ab, er lebte beständig von den Ausführenden umgeben, er hatte das tiefste Gefühl für das Monumentale, er griff ins eigene Herz, in das innerste Gemütsleben der Nation, er wurde durch das Zusammenwirken dieser Begabungen Schöpfer des deutschen Opernstils, ihm müssen wir folgen, wie Wagner ihm folgte. — Die Ausübenden werden sich aus dem Naturalismus, aus der Befriedigung in der halbwegs geglückten

Lösung ihrer Aufgaben heraus auf jenen Standpunkt vollen künstlerischen Bewußtseins emporzuringen haben, wo sie über dem Stoff stehend dem schaffenden Künstler auf halbem Wege entgegenkommen, wo sie mit ihrem inkarnierten Gefühl der Szene bildend und anregend auf den werdenden Dramatiker wirken, ihm die Stubenluft der Gelehrsamkeit mit dem frischen Hauch unmittelbarer szenischer Empfindung weghauchen. Sie müssen den Kitzel des Beifalls und des Hervorrufs auf offener Szene, der wegzufallen hat, mit dem gesteigerten Bewußtsein einer priesterlichen Mission, mit dem Dank des werdenden Dramatikers vertauschen.

Da das Aufstellen von Beispielen einmal, wie es scheint, unsere Leidenschaft ist, so wollen wir uns auch hier keinen Zwang auferlegen und die Künstler nennen, die uns als das Ideal dessen erscheinen, was die Zeit, was die Zukunft vom darstellenden Tonkünstler verlangt. Es ist der früh dahingegangene Ludwig v. Schnorr[1] und Rosa v. Milde[2] in Weimar. Schnorr vereinigte strenge musikalische Erziehung mit vielseitiger Bildung, ja mit dichterischer und musikalischer Erfindungsgabe, die ihm den kongenialen Einblick in die Welt des Schaffenden gewährte. Wir bewunderten an ihm vorzüglich die unbedingte Hingabe an Wagner, die des Jüngers an den Meister, und der Abend wird uns unvergeßlich sein, wo er den „Tannhäuser“ unter persönlicher Beeinflussung Wagners ganz in einer von seiner bisherigen Auffassung verschiedenen Weise gab, manche Überzeugung gern als Vorurteil opfernd, um nur dem geheimsten Wollen des Meisters gerecht zu werden. Unauslöschlich steht uns die Erscheinung dieses edlen Sängers vor der Seele, und wir bewahren eines der letzten Worte vor seinem Hingang als ein Motto unserer Erinnerung, als ein Gedenkzeichen von der Unzulänglichkeit des Irdischen, wenn er sterbend sagte:

[1] L. Schnorr v. Carolsfeld, einer der größten Tenoristen aller Zeiten (1836—1865), von Wagner als Tannhäuser, Lohengrin und namentlich Tristan geschätzt. Vgl. Wagners „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“, Ges. Schr. u. D. VIII, 177—194.

[2] (Geb. 1827), die erste Elsa, Margiana und Chimene, von Cornelius schwärmerisch verehrt. Vgl. Briefe von Peter Cornelius an Feodor und Rosa v. Milde; Weimar 1901.

„Ich werde den Siegfried nicht singen!“ Frau v. Milde ist uns ein Muster künstlerischer Gewissenhaftigkeit, höchster Berufstreue. Künstlerisch nicht allein ihren Aufgaben gewachsen, sondern über denselben stehend, den Stoff sichtend und bildend, kommt sie dem Dichtenden mit einer poetischen Belebung bis in die kleinste Note, mit einer Erfüllung seiner Intentionen entgegen, die aus dem zu vollem Leben erblühten Bild seiner Phantasie den belebenden Funken neuer ungeahnter Schöpfungen in ihm erzeugen. Ganz nur an den heimatlichen Boden gebannt, auf dem sie erwachsen, und durch das geringe Volumen einer zarten und vollkommen geschulten hohen Sopranstimme zu weisem Verzichtleisten auf das Wirken in großem Raume gemahnt, allem weltlichen Treiben entfremdet, an der Seite ihres von gleich edlem Streben beseelten Gatten in wahrhaft patriarchalischer und priesterlicher Einfachheit ganz nur ihrem Berufe lebend, muß diese einzige Künstlerin in dem geschichtlichen Platz, den ihr die Teilnahme an dem Weimarischen Dezennium unter Liszt anweist, und in der wahren Begeisterung ihren ganzen Lohn finden, mit welcher alle Künstler und Laien erfüllt sind, denen ein Einblick in ihr Wesen vergönnt war.

Und das Publikum, ist es wirklich so unbestimmbar, so unfaßbar, haben wir es stets nur zu denken als die „bunte Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht“? Nein, das Publikum des deutschen Musikdramas ist das deutsche Volk, es wird unsres Mahnrufes nicht bedürfen, als bewußter Faktor einzugreifen in den Bau des volkstümlichen deutschen Dramas. Bei der Neugestaltung unserer Verhältnisse unter der Wucht und dem Ernst kommender Zeitereignisse wird auch unser Publikum die Schlacken der Lauheit der langen Restaurationsepoche immer mehr von sich streifen. Die Jugend geht mit Wagner, das haben wir immer mit Freude erlebt und erfahren. Sie wird von selbst die Zeiten herbeiführen, wo nicht länger die verdorbenen Erzeugnisse einer heruntergekommenen ausländischen Kunst unsere Bühne überwuchern dürfen. Sie wird mit heiligem Ernst endlich einmal den Offenbachschen Schwindel auspochen, diese Blume, die nur auf dem Mist verderbter sozialer Zustände gedeihen konnte. Sie wird mit stürmischem Ruf nach der Betonung des deutschen Elements, nach der Bevorzugung deutscher

Talente verlangen, ohne das gastliche Tor des deutschen Vaterlandes verschließen zu wollen, wenn sich die Muse der Nachbarvölker einmal wieder auf ihr besseres Selbst besinnt. Lessing hat einem Racine den Krieg erklärt und der deutschen Poesie die Wege gebahnt. Welch eine erhabene Erscheinung aber ist Racine gegen Verdi![1]

Eine Schar jüngerer Geister, und wir haben im Lauf dieser Zeilen einige Namen aus ihr hervorgehoben, strebt, nach dem Vorgange Wagners, nach dem Leben, welches die Bühne verleiht. Wo die Kräfte auch noch im Ringen, im Gähren sind, da heißt es Raum zur Entfaltung, Zeit zum Werden, Gelegenheit zur stufenweisen Entwicklung zu geben. Dieser moralische Druck, dieses Eingreifen und belebende Entgegenkommen der Bühnenverwaltungen den Dichtern, den Ausübenden gegenüber ist es, was wir von einem fortschreitenden, in deutscher Gesinnung sich befestigenden Publikum erwarten.

Es ist in Deutschland in neuester Zeit der Versuch gewagt worden, die von uns angedeuteten vier Faktoren zu einem volltönenden Akkord zusammenzustimmen, in einer kleinen deutschen Residenz das Beispiel aufzustellen, was Deutschland im großen vermöchte, wenn ein großartiger Bildungsdrang und Schönheitstrieb an die Stelle geistloser Routine träte, wohlberechnetes künstlerisches Wollen zufälliges Treiben und Gehenlassen ersetzte, Liebe zur Kunst und edler Gerechtigkeitssinn für alle der kleinlichen Intrigue und engen Parteirücksichten das Feld abstritte, der Versuch, mit dem kräftigen Ruck des Jahres Achtundvierzig aus der charakterlosen Haltung des deutschen Opernrepertoires durch alle zu Gebote stehende Hebel der Anregung, Förderung, Pflege und Entfaltung vorhandener Kräfte ein neues Repertoire zu schaffen, Künstler und Publikum läuternd auf die Stufe der Leistung und des Verständnisses zu heben, welche dem höheren geistigen und ethischen Gepräge entsprach, dessen Siegel Beethoven der deutschen Tonkunst aufgedrückt hatte.

[1] Hier ist natürlich nur der mit den krassesten Effekten arbeitende mittlere Verdi gemeint; die bewundernswerte Stilwandlung des greisen Meisters in Aida, Falstaff und Otello sollte Cornelius nicht mehr erleben: Aida begann ihren Triumphzug durch Deutschland im Todesjahr unseres Meisters.

Es war Franz Liszt, der in Weimar diesen Versuch wagte. In ihm hatte sich die Virtuosität, auf ihrer schwindelndsten Höhe angelangt, zur Umkehr von den Pfaden schwärmenden Selbstgenügens auf die Bahnen der höchsten Kunstziele besonnen, sie war inne geworden, welch hohen Beruf sie für die Befriedigung eitlen Glanzes eintauschte, indem sie sich zur Trägerin des Geistigen in der Kunst machte und sich mit Stolz bewußt werden durfte, diesem erst die volle Wirkung, die schönste Erscheinung zu verleihen. Alles, was Liszt so sichtbar zu einem Auserwählten unter den Berufenen stempelt, die Vereinigung der seltensten Geistesgaben mit dem seltensten Lebensweg, die höchste Vollendung des ausübenden Künstlers mit dem edelsten Schaffensdrang des nun erst sich voll entfaltenden Tondichters, der in Berührung mit allen Kreisen des Lebens gewonnene Takt des Weltmanns mit einer unerschütterlichen Herzensgüte, welche nur aus sich selbst ihr bindendes Gesetz nimmt, aber über alles das hinaus der aufs große und ganze gewendete Sinn, dieser schönste Eifer, allen gerecht zu werden, alles mit Liebe zu umfassen, die unermüdlichste Berufstreue und unbedingte Rücksicht auf die Kunst und ihr Heil, welche einzig den großen Künstler macht, befähigten Liszt im vollsten Maße zu der Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Was ihm aber den Mut und die Zuversicht zu seinem großen Unternehmen gab, was ihm den Moment als den zu solcher Schilderhebung geeigneten erkennen ließ, war die geistige Erscheinung Wagners mit seinen Tondichtungen und Schriften, und das Werk, welches dem neuen Kreuzzug gegen die Philister als leuchtendes Banner vorangetragen wurde, war der „Lohengrin". Um dies Banner entbrannte der Kampf am heftigsten, es entschied aber auch den Sieg am durchgreifendsten, als es, von Lisźts Hand gehalten, den Weg durch ganz Deutschland ging.

Es war eine alleinstehende, wohl in so schöner Weise schwerlich sich je wiederholende Erscheinung im Kunstleben, diese Lisztsche Epoche in Weimar, dieser tönende Vollklang zwischen unseren vier Faktoren, wie ihn Liszt mit Überwindung der schwierigsten Hindernisse, mit einer oft schmerzlichen Beschränkung der Mittel, mindestens auf eine oder die andere Zeit hinaus, mindestens bei hervortretenden Momenten zum Ertönen brachte. Gestützt auf den feinen Kunstsinn und

das ernste Wollen seiner erhabenen Gönnerin, der Großherzogin Maria Paulowna, deren Eintritt in Weimar Schiller mit seiner „Huldigung der Künste“ gefeiert hatte, fand Liszt in der Bühnenverwaltung seines Freundes Ziegesar, später in dem kunstsinnigen und edelgesinnten Marquis v. Beaulieu,[1] der unter anderem die ersten historischen Schauspielvorstellungen veranlaßte und Platens „Treue um Treue“ zuerst und einzig auf die Bühne brachte, die entgegenkommendste Aufnahme für seine künstlerischen Pläne. Die schaffenden und ausübenden Künstler wußte er durch den nie versagenden Zauber seines Wesens zu einer Einheitlichkeit des Strebens, zu mehr oder minderem Aufgeben kleinlicher Persönlichkeiten zu begeistern, daß dann auch das Publikum, das sich anfangs starr, widerstrebend, verkennend zeigte, mehr und mehr von der Überzeugung ergriffen wurde, hier vor einem besonderen Geiste zu stehen, hier Zeuge eines außergewöhnlichen Kunsttreibens zu sein und dann im zündenden Moment sich doppelt dankbar für die ihm gebotenen Gaben der Kunst zeigte.

So erinnern wir uns mit wirklicher Freude an die Andacht, mit welcher besonders jedesmal das Fest des „Lohengrin“ gefeiert wurde, und wir dürfen sagen, daß uns zum erstenmal in München so recht heimisch zu Mute wurde, als wir gelegentlich der Mustervorstellung des „Lohengrin“ dieselbe andachtsvolle Stille wahrnahmen, wie wir sie in Weimar gewohnt waren! Dieses Lauschen der Massen wirkt wie ein Segen auf die Seele des Künstlers; er ahnt dann die weihende Gegenwart der Musen! Nur mit ernster Wehmut vermögen wir an die Zeiten Liszts in Weimar zurückzudenken, als an eins jener Sageneilande, das man nur einmal findet und zu dem kein Weg zum zweitenmal führt, wo eine Schar hochbegabter Kunstjünger in Liszts Kreisen Leben empfing und Leben verbreitete, wo nacheinander und zugleich ein Bülow, Joachim, Raff, Damrosch, Reubke,[2] Lassen, Klindworth, Bronsart, Tausig, Weißheimer, Pohl[3] ihre mannigfaltigen Gaben

[1] Karl Olivier Frhr. v. B.-Marconnay (1811—1889) war von 1851 bis 1857 weimarischer Hoftheaterintendant.

[2] Julius R. (1834—1858).

[3] Richard P. (1826—1896), namentlich als Musikschriftsteller im Interesse der neudeutschen Richtung bekannt geworden.

und Kräfte bildeten und entfalteten, wo vom Theater und dem Konzertsaal, von den Hoffesten und dem Salon Liszts bis in die Studierstuben der Musiker, bis in die Familienfeste und Künstlersoupers hinein Poesie und Musik ihre lebenverklärende Macht übten. Hektor Berlioz kam zu wiederholten Malen von Frankreich herüber, er, den die Künstler des neuen Weimar als den dritten Meister der jungdeutschen Schule erkannten und priesen, lernten und verfochten. Liszt stellte seinen von glühendem Realismus durchhauchten „Benvenuto Cellini", die Künstleroper, neben Wagners hochidealen „Lohengrin". Auch da galt es Kampf nah und fern, doch feierte Liszt bald den Triumph, den befreundeten Meister in Weimar bei Hof und Volk populär werden zu sehen. Da schwebten die Geister Byrons und Schumanns glühend vereint im „Manfred" über die Szene, und wie man sich auch bestrebt hat, dies Werk durch verbindenden Text dem Konzertsaal anzueignen, es erhebt den bleibenden, dringenden Anspruch, auf der Bühne zu wahrem Leben und voller Wirkung zu gelangen, wie bis jetzt einzig Liszt und Weimar sie ihm verliehen. Da ward „Genoveva" von Schumann wieder aus der Öde des Schweigens zu Ehre und Heiligkeit geleitet, Glucks ehrwürdiger, hehrer Schatten ward heraufbeschworen, und neben Wagners „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Holländer" ertönten „Armida", „Alceste", „Orpheus", „Iphigenie". Sobolewski, das Prototyp des echten deutschen Kapellmeisters, mit seinem Leid und seinem Kunstenthusiasmus, mit seiner Armut an Gütern des Lebens und seinem Reichtum an tiefen Gedanken, brachte die Blüte seines geistigen Ringens, die ureigentümliche „Comala" auf dem Altar der Kunst dar. Anton Rubinstein, der statt der drückenden Last irdischer Güter Kisten voll Kompositionen aus Rußland brachte, erlebte hier die erste Aufführung seiner „sibirischen Jäger", seines „verlorenen Paradieses". Joachim Raff, dessen kritische Schärfe, dessen umfassende philosophische Bildung belehrend und anregend auf seine Kunstgenossen wirkte, gab hier seinen „König Alfred", aus welchem vor allem die Final-Fuge des zweiten Aktes als eine Verbindung künstlerischer Musikformen mit lebendiger dramatischer Wirkung uns einen bleibenden Eindruck

hinterlassen hat. Eduard Lassen, mit allen glänzenden Mitteln der belgischen Musikschule ausgestattet, strömte in den lieblichen, sinnigen Melodien seines „Landgraf Ludwig“ die italo-französischen Eindrücke seiner Lehrzeit aus, während er im „Frauenlob“ schon mit Meisterschritten sich an die Lösung tieferer Seelenkonflikte wagte und seine künstlerische Individualität durchdrungen von der Aneignung der Prinzipien Liszts und Wagners zeigte. Der feurig ernste Damrosch prüfte hier zuerst seine Schwingen in der Musik zu Schillers „Jungfrau“, für die wir keine bessere Bezeichnung finden können, als die, mit der wir sein eigenes Wesen andeuteten; der sinnig spekulative Karl Stör fand seine poesievolle begleitende Musik zu Schillers „Glocke“, der wir nur wünschen möchten, daß sie mit ihren sprechenden Akzenten, mit ihren tief empfundenen Klängen sich überall in Deutschland einbürgerte, wo man Schillers Gedicht szenisch darzustellen pflegt; sie ist entschieden bedeutender und besser, als die, welche man sonst in Deutschland aufzuführen für gut genug findet.[1]

Und alle diese reiche Kunstentwicklung anregend, fördernd, ins Leben rufend, entfaltete Liszt selber immer reicher und voller die Schwingen seines Genius, von Mond zu Mond, von Jahr zu Jahr. In stets vollendeterer Form sahen wir seine sinfonischen Dichtungen entstehen, sahen seine Musik zum „Prometheus“ in ihrer antiken Einfachheit werden, bis er in seinen Psalmen, seiner Männermesse, seiner großen Messe für Gran, seiner „Elisabeth“, deren erste Teile noch in Weimar entstanden, den Weg immer sicherer betrat, auf dem wir ihn noch heute in vollem Schaffen und Wirken begrüßen, den Weg durchgreifender Reform der in Weltlichkeit und Glaubenslosigkeit erschlafften und verkommenen kirchlichen Musik. Welch künstlerisch ereignisreiches Leben war es, was zwischen allen diesen hervortretenden Momenten sich hinzog! Welche Kunstgenüsse bot jeder Sonntagmorgen bei Liszt, wo die Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart in der vollendetsten Darstellung geboten wurde! Welche Studien enthielten die Proben zu den großen Musikaufführungen, welche Wunder erlebte man an

[1] Cornelius denkt wohl an die selbst heute noch vielgespielte Romberg'sche Komposition.

Liszts Gehör, an seiner leitenden und darstellenden Hand, an der Art, wie er sich mitzuteilen, wie er zu begeistern, zu elektrisieren wußte. Welche Freuden gemeinschaftlichen Strebens und Zusammenwirkens bot das neidlose Verhältnis der jüngeren Kunstgenossen mit ihrem verehrenden, hingebungsvollen Anschmiegen an den leitenden Geist und Willen des Meisters! Wie fröhlich waren unsere Abende, wie laut unsere Nächte! Das Motiv des „fliegenden Holländer" war unser Erkennungszeichen auch im sternlosen Dunkel, die Königsfanfare aus dem „Lohengrin" war unser letzter Gruß, wenn wir uns von Liszt trennten, und die siegestrunkene Posaunenmelodie von dem dritten Akt des „Lohengrin" sangen wir dem ersehnten Meister Wagner entgegen, als wir einst im Künstlerextrazug den Verbannten in der Schweiz aufsuchten![1]

Fülle solcher Erinnerungen, Hoffnung auf ein neues Entfalten schöner Kunstzustände, Ahnung eines tieferen Zusammenhangs jener Vergangenheit mit dem schimmernden Augenblick überkam uns, als wir dem „Lohengrin" in München unter Bülows leitender Hand wieder begegneten! Bülow! Welche Bahn hat er durchlaufen, bis er an diesem Punkt anlangte, den wir wohl seinen Zenit nennen möchten! Seit er als musikdilettierender Student der Jurisprudenz, dem Willen der Eltern nach auf eine diplomatische Karriere lossteuernd, in Dresden zum ersten Mal den „Rienzi" von Wagner hörte, war sein Leben entschieden: er wurde Musiker und Wagnerianer zugleich. Flucht aus dem väterlichen Hause führte ihn nach langen, schmerzlichen Kämpfen zu Wagner, unter dessen Ägide er seine ersten Opern dirigierte. Wagner sandte ihn an Liszt, und seitdem erst eignete sich Bülow im vollen Bewußtsein des Weges, den er zu gehen hatte, die Virtuosität an als Mittel zum Zweck. Aber während er hier mit eisernem Fleiß, mit schwierigster Selbstverleugnung des geistvoll übersprudelnden, jugendlichen, liebebegehrenden Wesens Klavier spielen lernte, sich, ein Siegfried, die Waffe schmiedete, mit welcher er den Drachen zu töten, aber auch Brünnhilde zu erringen hatte, riß seine unruhige Feuerseele alle umgeben-

[1] Im Oktober 1853; die Zusammenkunft fand in Basel statt, wohin Liszt und seine Jünger vom Karlsruher Musikfest aus einen Abstecher machten.

den Geister in den Strudel der Wagnerbewegung. Mit der logisch gespitzten Feder, mit dem geistsprühenden Wort, mit den immer überzeugungsgewisseren Klavierfingern war er so recht eigentlich der Peter v. Amiens, der die Wunder seines gelobten Landes, die Leiden christlich-asketischer Kunstgeister unter der Dirigierpeitsche gewisser Soldschurken so anschaulich zu machen wußte, daß die Schar gewappneter Geister immer mehr anwuchs, die sich unter Gottfrieds Banner stellten! — Bülow ist der vollberechtigte geistige Erbe Liszts, und, wie dieser auf den lebenwirkenden Wunsch Maria Paulownas, ist er durch den heilwaltenden Ruf Ludwigs des Zweiten nach seinem Siegeszug durch die Konzertsäle der Musikwelt an die rechte Stelle beschieden, München zu dem festen Ausgangspunkt zur Begründung eines erhöhten, geläuterten Musiktreibens in Deutschland zu weihen, neben der Anlage einer hohen Schule für Musik durch dramatische Mustervorstellungen und durch Musterkonzerte dem Vorgange großer dichtender Geister auch durch vollendetes Wiedergeben in der Ausführung nachzuringen, den hohen deutschen Tongeist in vollkommenem Körper zu inkarnieren. Es muß einem eingehenden dramaturgischen Bericht vorbehalten bleiben, den „Lohengrin" unter Bülow, den er spielt wie eine der großen Sonaten von Beethoven, ausführlich zu schildern.

Schon folgte dem „Lohengrin" eine vollendete Aufführung unseres klassischen „Hans Heiling"; „Tannhäuser" in der neuen Bearbeitung steht bevor, die „Meistersinger" wird uns der Herbst bringen; das wird uns wiederholt Gelegenheit geben, die Kunstgenüsse dieser neuen Ära Münchens vollständiger wiederzuspiegeln, für diesmal lag uns nur daran, den Zusammenhang anzudeuten, in welchem wir Bülows Wirksamkeit in München erkennen. Wir wollten nur sagen: der „Lohengrin" ist in München eingezogen, das siegesgewohnte Banner der erneuten Kunst, Bülow hält es in festen priesterlichen Händen, hoffen wir glückliches Gedeihen für diese Schöpfung neuer Kunstzustände, die aus dem „Werde!" eines nur für das Höchste und Edelste begeisterten Einzelwillens hervorgegangen ist!

Das Fest des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ in Meiningen.

(Augsb. Allgem. Zeitg. vom 6. und 7. September 1867.[1] Wiederabgedruckt: Almanach des „Allgem. d. Musikvereins“ 1. Jahrgang, 1868, S. 178—190.)

Über den vergänglichen Erscheinungen des Lebens steht die bleibende, ewige der Kunst. An ihr vergleichen, an ihr messen wir, was uns der Tag, was uns der Augenblick bietet, und wir fragen uns daher auch zunächst: dienen diese Feste überhaupt und das jüngst erlebte insbesondere zum Heil, zur Förderung der Kunst? Gehen sie darauf aus, tragen sie dazu bei, die reine Idee der Kunst mehr und mehr von umhüllenden Nebeln zu befreien, ihr zur befruchtenden Einwirkung auf das Leben zu verhelfen, ihre Fülle des Reichtums mehr und mehr allen, dem Volke, der Welt, zu erschließen, die Künstler zum Wirken, die Hörer zur Teilnahme anzueifern?

Indem wir unmittelbar nach dem fröhlichen Erlebnis des Festes, unter dem Eindruck innigen Kunstgenusses und mannigfachen persönlichen Austausches mit Künstlern, diese Fragen von ganzem Herzen mit *ja* beantworten dürfen, fühlen wir uns aber auch um so mehr gedrungen und berechtigt, uns den Einzelerscheinungen gegenüber sichtend und prüfend zu verhalten. Was wir auf diesem Weg geben, ist nur *unsere* Wahrheit, wir maßen uns nicht an, ihr ein Gepräge allgemeinen Urteils geben zu wollen; aber wir glauben, daß man sie nicht ganz unwert wird halten dürfen, weil wir sie ebensogut als ein Scherflein auf dem Altar der Kunst darbringen möchten, wie die Künstler, welche die reichere Gabe ihrer Werke darboten.

[1] In einem Brief der Fürstin Wittgenstein, der Freundin Liszts, an Adelheid v. Schorn, die Verfasserin des Buches „Zwei Menschenalter“, heißt es darüber (15. Sept. 1867). Avez-vous lu les articles du 6. et 7. Sept. de la Beilage dans la „Allgemeine Augsburger“? Si non, faites-moi le plaisir de vous les procurer et de les parcourir. Vous devinerez combien ils me font plaisir — car le cher et bon Cornelius n'a fait que donner une forme charmante à un sentiment si général qu'ici à Rome mes amis m'ont apporté ces feuilles en me disant: „Das ist wahr!“ (Zwei Menschenalter, Berlin 1901, S. 125.)

Ja, es ist ein edler, ein schöner Drang, aus welchem dieses Streben nach einer zeitweiligen Vereinigung des Vereinzelten, nach einem Messen der Kräfte, nach einem neidlosen Empfinden und Genießen künstlerischer Gemeinsamkeit hervorgeht. Noch schwärmt und wogt uns in unmittelbarem Erinnern dieses Gewühl von Menschen mit seelenerregten Gesichtern, die doch mehr oder minder den Abglanz eines geistigen Lichtes in sich trugen, wie sie es nun bleich, blühend oder ein bißchen sonnverbrannt wiederspiegelten. Ein zu solchem Fest auserwählter Sammelpunkt ist dieses grünende Meiningen, diese Gartenstadt, diese freundliche Stätte der Lebenden, die zugleich in ihrem kleinen alten Friedhof, den der große Lustgarten wie ein schlafendes Kind in den Armen hegt, einen schönen Fleck deutscher Erde, ein wildgereimtes Idyll von Trauereschen, Birken, Tannen und alten Akazien birgt. „Ein schöneres Denkmal steht in unseren Herzen," heißt es auf einem Stein, welchen die Bürger zwei Brüdern Uttenhoven gesetzt haben. Dieser Name bleibt uns im Gedächtnis, als wenn die edlen Herren uns beim Fest Obdach gegeben hätten. Haben wir doch eine trauliche Stunde in der Umzäunung ihrer jetzigen Behausung erlebt. Um so gefaßter, mit um so mehr Willensmut kehrten wir dann in die Schar der Lebenden zurück, unter ihnen vor allen zu Franz Liszt, den wir seit nun sechs Jahren nicht mehr gesehen hatten.

Eine leise Befangenheit vor dem geistlichen Kleid, welches der Meister seitdem seinen übrigen Würden zugefügt hatte, wurde augenblicklich Lügen gestraft und behaglich ins weite getrieben, als wir den unveränderten, geistig immer jungen, teilnehmenden und nachsichtigen Liszt in ihm fanden. Hat er sich in etwas verändert, so ist es nur in der sein Wesen vollendenden und verklärenden Ruhe des Gemütes, welche er in diesen Übergangsjahren gewonnen hat. Jede Bitterkeit, jeder heftige Ausfall auf ihm Entgegengesetztes ist von ihm abgestreift; er sagt nicht mehr zürnend und eifrig: „Werdet anders!" Aber seine in strengem Kampf mit dem eigenen Selbst erworbene freundliche Würde macht stille Propaganda für sein Wesen, deren Überredung sich der Anschauende gern in die Worte übersetzt: „Werdet auch so!"

Eine solche Persönlichkeit ist die recht geeignete, versöhnend, aus-

gleichend und vereinigend zu walten für eine Masse von künstlerischen Individualitäten, mit hunderterlei Sonderinteressen und Sonderbestrebungen, wie ein solches Fest sie zusammenbringt. In Liszt dürfen jüngere Strebende einen Trost für langes Verkennen, eine Ermutigung zu festem Ausharren, ein Muster von Opferwilligkeit und Gerechtigkeit für andere, eine Mahnung zu eifrigem Erfüllen künstlerischer und menschlicher Pflichten zugleich sehen. Das war es denn auch, was neben der Begeisterung für die Kunst den einheitlichen Rhythmus in dem gemütlichen Verlauf dieses Festes bildete, daß unter allen Versammelten wohl im Verhältnis nur äußerst wenige waren, die Liszt nicht während seines langjährigen Wirkens in Mitteldeutschland in Kunst oder Leben gefördert hätte, durch Rat und Tat, Wink oder Wort, Brief oder Rede, und das Gefühl ging durch alle, daß man einen Mann den belebenden Mittelpunkt des Festes bilden sah, der neben der allgemeinen Volkstümlichkeit, deren sich Liszt in diesem Teil von Deutschland bis auf den letzten Mann erfreut, noch eine andere höhere genießt — die Popularität unter den Künstlern.

Das ist ein großes Wort, und wer da weiß, welch reizbares, empfindliches und auch selbst den Regungen des Mißtrauens und Mißgönnens leichter zugängliches Herz dem Künstler mitgegeben wurde, der wird mit uns die schöne Kraft in Liszt anerkennen, welche diese Herzen zu überwinden, zu gewinnen weiß. Wer ihn so unter dieser Schar mittel- und norddeutscher Künstler sah, der übersprang im vollen Anschauen des Augenblicks völlig den Zeitraum, welcher den Meister von Deutschland fern gehalten hatte. Er war ganz der thüringische Generalkapellmeister, der Freund der Herzoge, das Haupt der Künstler, der Mann des Volks. Wir konnten den Wunsch nicht unterdrücken, daß Liszt seinen Hohenstaufendrang nach Italien aufgeben und hier in der deutschen Heimat die Stätte für sein umfassendes Wirken suchen und finden möchte. Hier würde mehr und mehr volles Vertrauen und ehrende Anerkennung seinem Streben entgegenkommen, und es wäre möglich, daß unter seiner Ägide der „Allgemeine Musikverein", der in seinem Bestande doch mindestens die einmal gegebene Form bilden kann, unter welcher ein gemeinsames deutsches Kunstbestreben anzubahnen

wäre, endlich alle noch widerstrebenden Elemente in sich aufnähme und zu einheitlichem Wirken in sich vereinigte.

Vier aufeinanderfolgende Konzertabende teilten sich in die fast überreichen musikalischen Spenden des Festes. Im ersten Konzert fesseln uns vor allem drei bedeutsame Erscheinungen: Bülows „Nirwana", Damroschs Violinkonzert,[1] Lassens Sinfonie. Bülows Werk hatte uns im Lesen der Partitur den überzeugendsten Eindruck hinterlassen, wir wiederholten uns gern jeden einzelnen geistvollen Zug, jedes ausdrucksvolle Motiv, die Liebesmelodie haftete uns in Kopf und Herzen. Wir fanden in diesem Werk das formvollendetste des Autors. Von dem Boden der sinfonischen Dichtungen Liszts ausgehend, sahen wir es das glückliche Ziel erringen, den dort uns zu häufig durch musikalische Deklamation unterbrochenen musikalischen Fluß völlig verschmolzen herzustellen und die geschlossenste einheitliche Form zu dem reichen Gedankeninhalt zu gewinnen. Doch als hätten wir ein bedeutendes Individuum bis jetzt nur im Bilde geliebt, als fiele uns bei der endlichen persönlichen Begegnung ein unsäglich anderes, fremdes auf, das wir früher nie empfunden hatten, das in der Miene, in den Geberden liegen mochte, so hinterließ uns die gelungene Aufführung des Werkes unter Damrosch, sein reales Entgegentreten mit diesen dunklen unheimlichen Tonfarben, mit dem an Wahnsinn grenzenden Schmerz des Ausdrucks ganz zerstört, verwirrt, unversöhnt und grollend. In Beethovens Coriolan und im ersten Satz seiner neunten Sinfonie, in Schumanns Manfred-Ouverture, wenn die schmerzlichsten Töne erklingen, welche menschliches Leid der Brust des Künstlers entriß, so bleibt uns doch die erleichternde Träne!

Die Schmerzen des Nirwana sind tränenlos, hoffnungslos, erlösungslos. Nein! wir behaupten: das ist unser ganzer Bülow noch nicht, das ist nur ein Stück seiner Biographie, es ist nur das künstlerische Zusammenfassen einer Epoche des schmerzlichsten Ringens, des zerstörendsten Selbstverneinens dieser edlen, vornehmen Natur. Er wird uns das nächste Kapitel nicht schuldig bleiben, er wird

[1] in D-moll; Leop. Damrosch (1832—1885), später bekanntlich in New-York zu führender Stellung gelangt.

uns auch das hohe Lied seines Siegs singen, daß wir dann versöhnt und teilnehmend auf die Zeit zurückblicken, deren einseitiger Ausdruck in der Nirwana uns mit einer Trauer ohne Versöhnung, ohne Trost erfüllte. Aber so leicht beweglich ist das menschliche Herz, daß wir einen eigentümlichen Rückschlag unserer Empfindungen erlebten, als am Ende des Konzerts Eduard Lassens Sinfonie aufgeführt wurde — ein Werk von der bestechendsten Formengewandtheit, von einem meisterlichen, behaglichen Spielen mit überraschenden und doch ungesuchten Instrumentaleffekten, die ihm überall eine Mehrheit von Zustimmenden sichern werden. Ganz erbaut und hingebend überließen wir uns den anakreontischen Gesängen des ersten Satzes. Als aber das Andante, als das Scherzo (ein unwiderstehliches Dacapostück!), als das Finale ohne jede Gegensätzlichkeit nur immer wieder diese unbedenkliche, zuletzt nicht einmal mehr allzu wählerische Lebenslust atmete, dieses etwas zu ungetrübte „Bejahen des Willens zum Leben", da stieg Hamlet-Bülows Bild mit ironischem Zucken um die Lippen vor uns auf, da wandten sich Goethes Liebesworte fast zum Kunstgesetz um, wenn er sagt: Lieber durch Leiden möcht' ich mich schlagen, als so viel Freuden des Lebens ertragen!", und wir wurden wieder gerechter gegen Bülows herbes totlüsternes Verneinen.

Zwischen das zu einseitig betonte Sein oder Nichtsein dieser beiden Tondichter trat für uns das Violinkonzert von Damrosch in eine zwischen großer und kleiner Terz schwebende Mittelstellung. Unter dem geschickten Bogen dieses geistvollen Musikers wuchsen Schmerz und Lust, irdisches Dasein und ein Schwärmen darüber hinaus, Liebesdrang, Scherz und Laune in bunten Tonbildern aus den Saiten. Das Gemüt, das sich da aussprach, war eine Schwalbe, unterm Dach des Menschen nistend, um sich jeden Augenblick in die Lüfte zu stürzen, aber ängstlich am Boden flatternd, wenn ein Sturm nahte. Da waren wir von Anfang bis zu Ende gern dabei, gesellten uns dem Tondichter, duckten unter, wenn uns etwas Kummer machte, waren übermütig froh, wenn uns eine Lust beschert wurde. Es war etwas von der Magie in diesen Tönen, welche die Klügsten täuscht und doch jedem Kind verständlich ist — vom Schlag des Herzens.

Ein anderer Komponist Weimarischer Richtung erlebte an diesem Tag einen Wendepunkt in seiner Laufbahn: Felix Dräseke. Er hatte bisher als das Schmerzenskind der Schule gegolten, und noch im Jahre 1861 hatte er mit einem wagnisreichen Marsch und einer gedrungen gebauten, aber annoch sich selbst in den Haaren liegenden Germania das Urteil der Künstler, dieses Publikums von Feuerwerkern, wie Liszt mit Schopenhauer zu sagen pflegt, gegen sich. Diesmal hatte Dräseke in seiner Wahl den glücklichen Griff in eine etwas harmlosere Vergangenheit getan, und das von echt dramatischem Leben durchhauchte, gesang- und seelenvolle Duett aus seiner Oper „Sigurd" fand allerseits eine stürmisch liebevolle Aufnahme. Dräseke hat eine bedeutende Anlage zu großartigem Satzbau und geistvoller Ideenverkettung; möge er sich dahin abklären, den einfachen Zug schöner Melodie, an welcher sein Duett sich so reich erwies, sich nicht durch gewaltsame Geistreichheit zu verkümmern, wie dies selbst noch in seiner genialen Ballade vom König Helge der Fall ist, welche während dieses Festes der begabte Sängerkomponist Eilers aus Coburg vortrug, so haben wir von seinem kräftigen, unverdorbenen Geist sicher noch reiche Gaben zu erwarten. Das Duett selbst ließ nur ein tieferes Eingehen auf die Natur der menschlichen Stimme und ein schonenderes Anschmiegen des Orchesters an dieselbe zu wünschen übrig.

Von dem uns werten Meister Robert Volkmann, dessen Anschluß an den deutschen Musikverein wir so manchem einsiedlerischen Verhalten gegenüber mit Genugtuung begrüßen, hörten wir einen Sappho-Monolog mit Orchester, und freuten uns vor allen Dingen dieses sinnigen Strebens nach Vergeistigung der Konzertarie. Das Stück gefiel uns ausnehmend gut von dem Augenblick an, wo die Wogen sich türmen, nur begriffen wir nicht recht, wie diese doch etwas geduldig schmachtende Sappho der ersten Hälfte sich so plötzlich hineinstürzen mochte.

Das Kirchenkonzert des zweiten Tags brachte uns die höchst interessante Bekanntschaft mit dem Salzunger Kirchenchor unter Leitung seines Direktors, Herrn B. Müller. Die Blüte der Leistungen dieses Chors liegt in dem wunderbaren Ansetzen und Aushalten einer ganz besonders gefärbten Mezza-voce, eines fast un-

glaublichen Pianissimo. In der »Media noche« von Perez[1] erschien uns der Wechsel zwischen diesem Pianissimo und einem Forte, das bei dem etwas ungefügen Klang der Knabenstimmen in den höhern Sopranlagen nicht als schön gelten dürfte, zu grell; in dem hehren Bachschen Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" erschienen uns bei vollendet verschmolzenem Stimmenklang die Tempowechsel etwas gesucht — dagegen verstummt alle kritische Mäkelei vor der vollendeten Vortragsweise und dem rührend einfachen Ton, womit dieser Chor das Lied von Prätorius[2] sang: „Was ist es doch, mein Herz?" Hier deckten sich Gedanken und Ausführung völlig in der Einfalt, Anmut und Herzlichkeit dieses Liedes. Der Komponist war ein Thüringer, wie uns das Textbuch mitteilt, und wahrlich, so ist dieses Land, so sind die Menschen, die es bewohnen, wie es in diesem Liede klingt, das umfängt wie Schatten der Buchen und Tannen unter einem lachend blauen Himmel. Reine Luft! reiner Atem!

In diesem Liede war es eine wirklich gedichtete Vortragsnuancierung des Dirigenten, welche dem Ganzen einen Zauber verlieh, und welche in einem fast unmerklichen Rücken und Anhalten der Altstimme gegen den jemaligen Schluß hin bestand. Mit den Leistungen des Chors wetteiferte die Weimarische Kapelle durch den Vortrag des Finale der Sonate für Geige allein von Bach, welchem das Glockenpräludium der dritten Sonate für Klavier und Violine vorherging. Beide Stücke hatte der Kapellmeister Karl Stör[3] aus Weimar sehr fein und sinnig auf das Orchester übertragen, wobei im Präludium die Geige Solo blieb, und durch Herrn Kömpel in ebenso vollendeter als musterhaft anspruchsloser Weise vorgetragen wurde. Als er dann mit acht Kollegen das blendende musikvolle Allegro in E-dur in einem reißend schnellen Tempo loslegte, von vollem Orchester getragen, da erfüllte uns ein wahrer

[1] Davide P. (1711—1778), italienischer Komponist spanischer Abkunft. Media noche (spanisch) heißt Mitternacht.

[2] Michael P. (1571—1621), der berühmte Komponist und Musikschriftsteller.

[3] St. (1814—1889, war 1858 Liszts Nachfolger als Hofkapellmeister, wurde aber bald durch Lassen abgelöst.

Jubel, und gewiß in allen Konzertsälen, denen wir dieses Bach-Störsche Stück dringend empfehlen, hätte der anhaltendste Beifall diese glänzende Leistung belohnt. Das Konzert fand den krönenden Abschluß in zwei biblischen Kompositionen Liszts, dem dreiundzwanzigsten Psalm und den „Seligkeiten" nach Matthäus. Der Psalm, von Fräulein Spohr aus Coburg mit breit ausgebendem vollen Mezzosopran vorgetragen, ist eine äußerst liebliche, wirkungsvolle Komposition; nur ist uns die Auffassung des Textes zu real, wir finden keine Mystik darin. Wie wir vor manchen büßenden Magdalenen bedeutender Meister die geistige Bedeutung über den sinnlich schönen Formen vergessen, so läßt uns hier das liebliche Mädchen, das von seinem Hirten spricht, zu wenig die Seele durchleuchten, die auf ihren Gott vertraut. Vielleicht war es die etwas rationalistische und leider im Wortausdruck nicht glückliche Fassung Herders, die hierin einen zwingenden Eindruck auf Liszt übte. Wir hätten gewünscht, daß er Luthers einfältig schlichte Prosa zugrunde gelegt hätte, die gerade in diesem Psalm einen so herrlichen, gläubigen deutschen Klang hat. Die „Seligkeiten", von Herrn v. Milde mit einem wahrhaft verklärten Ton gesungen, sind ein längst anerkanntes Meisterwerk von Liszt, das niemals seine Wirkung auf die Gemüter versagt. Die ersten sieben Strophen bieten eine Verbindung von Einfachheit und Neuheit in der Harmonisierung mit Wahrheit und Natürlichkeit der Deklamation, die gewissermaßen das gelöste Rätsel eines neuen Kirchenstils in sich enthalten. Nur das zu lange Ausdehnen der letzten Strophe, das fast wieder sinnliche Ausmalen der Seligkeit, das zu volle Sättigen an immer wieder aufgenommenen schönen Kadenzklängen ist für uns noch ein Mangel an Stileinheit in diesem Tongedicht. Bei den ersten Strophen denken wir nur an die heilige Schrift, wir vergessen den Künstler, der sie so völlig hingebend in Tönen erklingen läßt; bei der überhandnehmenden Musik der letzten Strophe denken wir zuerst wieder an den Künstler, und es wäre uns lieber gewesen, er hätte uns bis ans Ende in dem anfänglichen Vergessen erhalten. Die ersten sieben Strophen sind wie eine Säule dorischen Stils — warum ihr ein korinthisches Kapitäl geben? Doch lassen wir diese kritischen Mäkeleien, um uns noch einmal den Eindruck

zurückzurufen, mit dem unter dem dreimal und jedesmal ersterbender wiederholten Pianissimo-unisono des Salzunger Kirchenchors alle Versammelten die Kirche mit wirklichem Enthusiasmus verließen — es war ein erhebender, nachhaltiger Eindruck, vielleicht der tiefste und reinste in diesen Festtagen.

Der dritte Konzertabend war vorzugsweise der Gesangslyrik gewidmet. Da war ein Quartett von Schülern des Professors Götze[1] aus Leipzig, die in dem spanischen Liederspiel von Schumann einen wahren Sturm von Beifall, Da-capo-Ruf über Da-capo-Ruf errangen. Es waren die Fräulein Wigand und Martini, die Herren Schild und Richter. Es läßt sich nichts Vorzüglicheres denken! Wie diese beiden Damen aussprechen, wie sie alles ungezwungen und natürlich geben! Gewisse Worte, wie: „An ihn! an ihn!“ aus der „Botschaft“, oder wenn Schild mit seiner goldenen Stimme sang: „Also lieb' ich euch, Geliebte!“ oder das: „Wer mich liebt, den lieb' ich wieder“ des Fräulein Wigand, sind fürs Leben unvergeßlich! Im Zusammentreffen einer von allen guten Genien des Humors und reinster Herzenslaune umflatterten, im glücklichsten Augenblick des Dichters gesungenen Tonpoesie mit einer vollendet lebensvollen, bis ins kleinste und tiefste hinein den Intentionen gerecht werdenden Ausführung war dieser Moment vielleicht der frischeste, fröhlichste des ganzen Festes. Unter den jüngeren Lyrikern zeigten sich Damrosch und Lassen in einer Art Sängerstreit, ersterer durch Frau Gottwald aus Breslau, letzterer durch Milde aus Weimar vertreten. Wir besinnen uns keinen Augenblick, Lassen hier den ersten Preis zuzugestehen. Damrosch ist der sentimentale, Lassen der naive Lyriker. Bei Damrosch wird das Bestreben noch zu fühlbar, sich abzusondern, sich in strenger Individualisierung von der Masse abzuheben; er sucht dies vornehmlich auf dem Weg einer etwas verklausulierten, verschränkten Harmonisierung, daneben auch in einer Melodienbildung zu erreichen, die nicht immer frei von gesuchten Wendungen ist. Wo er sich einmal ganz gehen läßt, wie in Heines Lied „Mädchen mit dem roten Mündchen“, wo er die Diminutivmalerei

[1] Franz G. (1814—1888), bedeutender Gesanglehrer.

der Äuglein, des Kämmerleins, der kleinen weißen Hand mit dem anmutigsten Liebeshumor in Szene setzt, da gewinnt er alle Hörer. Lassen wird sie immer gewinnen, sie werden ihm überall hin folgen, durch den Zauber der Natürlichkeit, Unmittelbarkeit gezwungen. Bei ihm ist kein Grübeln, kein Spekulieren; wenn die schöne Form des Gedichts im rechten Moment vor seine Seele tritt, erhält sie augenblicklich ihr volles Spiegelbild in Tönen zurück. Diese schönen Lieder von Eichendorff und Heine sind Genien, die unter Blumen spielen, Lassen gibt ihnen Flügel. Wir räumen diesem Lyriker, sowohl der Breite als Tiefe seines Schaffens nach, einen Platz neben Schumann und Franz ein. Das kleine Lied von Heine: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland", mit den einfachsten Zügen wiedergegeben, musikalisch achtzeilig bleibend, wie es bei Heine nur acht Zeilen lang ist, ohne einen Ton oder Akkord, der etwas sagen möchte, und gerade deshalb das Rechte sagt, ist einzig schön, und wurde nach Mildes Vortrag, der in Schlichtheit der Empfindung völlig mit dem Dichter und Tonsetzer der Dritte im Bunde war, aus aller Mund noch einmal begehrt. Eben diese Feinheit Lassens als Lyriker, seine bedeutenden dramatischen Leistungen, kurz der tiefere Ernst, der ihn durchdrang, wo er sich mit ganzer Seele dem deutschen Element hingab, machte uns alle diesmal etwas ungerecht gegen seine Sinfonie, die für uns ein zu unbedingtes Anschmiegen an den französischen Geschmack verriet. Es sind dies die „beiden Seelen" in der Brust des Belgiers; möchte die deutsche immerhin wieder den Sieg erstreiten!

Wie in diesem lyrischen Konzert die beiden Jünger der neuen Schule um den Preis stritten, so traten am Schlusse des letzten die beiden Meister, welche mit Richard Wagner das vorleuchtende Dreigestirn dieser Schule bilden, mit ihren schönsten Werken streitlos, jeder in seinem glorreich errungenen Kranz, in den Kreis ihrer Verehrer, Liszt und Berlioz. Die Bergsinfonie von Liszt zählt unbedingt und unbestritten zu den Werken ersten Rangs unserer Sinfoniker. Mit kühnem und festem Fuß ein neues Gebiet betretend, löst er endlich nach glänzenden Vorgängern die sinfonische Musik von den letzten beengenden Fesseln des Formalismus, um einzig in der Notwendigkeit der poetischen Idee die jemalige

neue und um so einheitlicher in sich geschlossene musikalische Form zu finden. Wir glauben in bezug auf die Bergsinfonie von dem Gedicht Viktor Hugos Umgang nehmen zu dürfen; Liszt wurde dadurch angeregt, aber er ging darüber hinaus, und welchen Hergang aus Natur und Welt der Tondichter auch schildern möchte, er wird episch oder lyrisch nur die Ereignisse seines eigenen Gemüts in Töne fassen. So sehen wir hier das reinste Anschauen und Empfinden der Natur im Dichter, mehr und mehr zerstört und befehdet von Ausbrüchen der Leidenschaft, von Trübungen der Welt, und die schwülen drohenden Geister des eigenen Innern vergällen ihm nicht nur den reinen Naturgenuß, sie würden seines tiefsten Wesens Auflösung und Vernichtung herbeiführen und ihm alle erhabene Natur nur zu einem Hohlspiegel seines gestörten Innern verzerren, wenn ihm nicht die Gottesidee ein rettendes Asyl böte, wenn er nicht in völliger Hingebung und Versenkung in das Ewige, das fest in allen Stürmen steht, neuen Trost, neue Kraft zum Kampfe schöpfte. Dieser innerliche Hergang ist in der Bergsinfonie in glücklich gefundenen Motiven und eigentümlicher Verkettung und Steigerung derselben zur vollkommenen Darstellung gebracht, und wenn sich auch zartbesaitete Naturen von der Herbheit im leidenschaftlichen Ausdruck dieses Werks befremdet fühlen könnten, oder andern seine Weise der Naturempfindung fremd bleibt, so werden sicher zu der aus dem Kampfe zwischen Ich und Natur erblühenden Idee des Ewigen, Göttlichen alle Herzen hingezogen werden durch das edle, geläuterte, männlich fromme Gefühl, welches aus dem Andante religioso der Bergsinfonie spricht. Das ist das innige Gebet eines Anachoreten, welcher auf Bergen wohnt!

Das heitere schöne Fest, von begeisterter Stimmung getragen, vom herrlichsten Wetter begünstigt, durch Liszts Gegenwart im Innersten zusammengehalten, durch Fürstengunst und echt thüringische Gastfreundschaft ermöglicht, hätte nicht entsprechender schließen können als mit der Festszene bei Capulet aus „Romeo" von Hector Berlioz. Wir hatten, von den reichen Gaben des letzten Abends und ihrer angespannt eifrigen Annahme fast ermüdet, der Liebesszene mit ihren Dämmerungszweifeln zwischen Lerche und Nachtigall nicht mehr mit der vollen Hingebung lauschen können;

als aber der hinreißende Tanz-Rhythmus der Festszene von dieser Schar junger Virtuosen energisch und feurig intoniert wurde, da schwand alle Abspannung, da hatte man noch gar keine Musik gehört, da war alle Kraft des edelsten Genusses doppelt wiedergegeben. Da warfen wir das leidige Programm weg, welches uns in den Saal des mürrischen Capulet einpferchen wollte, in diesen rauschenden Klängen grüßte uns das Glück der Gegenwart, es waren Künstler, die sich da zusammen freuten, es war Fülle schöner Musik, die da mit gewaltigen Wogen ins Herz drang; und als auf diesen Wogen die Melodie des einsamen Romeo wie ein Schwan einherzog, da war sie uns die ewige Idee der Kunst, welche diesem holden Tumult ihre Weihe, den Abglanz ihrer vollen Strahlen verlieh. Der Enthusiasmus, der durch diese Tondichtung unter Damroschs feuriger Leitung hervorgerufen wurde, war so groß, daß wir gewiß sind: wäre Berlioz gegenwärtig gewesen, die anwesenden deutschen Kapellmeister und Musikdirektoren, die Seifriz,[1] Stade,[2] Naumann,[3] Damrosch, Weißheimer,[4] Lassen, Stör, Büchner[5] und Riedel,[6] hätten es sich nicht nehmen lassen, ihn im Triumph heim zu geleiten, vom Jubel aller Festteilnehmer umgeben. Denn das fühlen wir alle: was wir Deutschen den Franzosen von unserm Gluck lassen müssen, der nur auf dem von ihnen bebauten Boden der großen Oper sein höchstes erreichen konnte, das müssen sie uns in Berlioz reichlich wiedergeben, der nur an Beethoven, nur an der deutschen instrumentalen Durchbildung, zur vollen Reife und zur vollen Wirkung gelangte.

[1] Max S., (1827—1885), damals Hofkapellmeister des Fürsten Hohenzollern.

[2] Wilhelm St. (1817—1902), war Hofkapellmeister in Altenburg.

[3] Ernst N. (geb. 1832), Universitätsmusikdirektor in Jena.

[4] Wendelin W. (geb. 1838), damals Kapellmeister in Mainz, neuerdings durch sein Buch „Erlebnisse mit Wagner und Liszt" wieder bekannt geworden.

[5] Emil B. (geb 1826), damals Hofkapellmeister in Meiningen.

[6] Karl R. (1827—1888), in Leipzig, berühmter Chorleiter, intimer Freund von Cornelius.

Der Tannhäuser in München.

(Neue Zeitschr. f. Musik, 1867, Nr. 38 und 39.)

„Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" bilden eine zusammenhängende Gruppe in den Schöpfungen Wagners, eine Mitte auf seinem geistigen Wege; man kann ein einzelnes dieser Werke kaum betrachten, ohne auf die beiden andern einen Bezug zu nehmen. Das charakteristisch Hervortretende an dieser Gruppe liegt vor allem darin, daß in ihr zum ersten Mal auf breiter Grundlage, mit einer Fülle von neuen Gesichtspunkten eine bisher nicht dagewesene schöpferische Persönlichkeit sich darlegt: der Dichter-Musiker. Vom „fliegenden Holländer" an sehen wir zum ersten Mal dichterisches und musikalisches Ideal zugleich und sich gegenseitig bedingend, erzeugend, hervorrufend, bekämpfend und sich im einheitlichen Geiste verklärend, das poetische Erzeugnis hervorbringen. Die dramatische Musik einerseits war immer, bewußt oder unbewußt, auf hohe Poesie ausgegangen. Gluck hätte sich nie zu seiner vollen Größe erhoben ohne das griechische Ideal, das er seinen Tonschöpfungen zugrunde legte, wenn auch in noch so abgeschwächter französischer Form. Mozart reicht mit all seiner vornehmen Musikbegabung nur da weit in die Zeiten, wo er das Glück hatte, wie im „Don Juan", einem ewig menschlichen Problem, wenn auch in unvollkommner dichterischer Gestaltung, zu begegnen. Ein in vieler Hinsicht bedeutsames Vorspiel zu Wagners, des Dichter-Komponisten, Erscheinung, bildet neben Webers „Euryanthe" der „Hans Heiling", wo Marschner in dem poetisch-verständigen Devrient den sinnvollen innigen Mitarbeiter fand, dessen unmittelbare Hingebung diesem Werk schon einen Anhauch verleiht, als wäre es einheitlich aus einem Geiste hervorgegangen, wodurch diese Oper bleibend eine für alle dichtenden Paare von Einzelbegabungen äußerst wertvolle Studie bietet.

Die dramatische Poesie zeigt anderseits unausgesetzt ein Heimweh in das Land der Töne hinüber, ein drängendes Fragen nach dem aus der Starrheit der Begriffswelt in den Himmel der Töne erlösenden Komponisten. Überall in unserer großen Dichterzeit sehen

wir entweder den Dichter selbst nach der Musik begehren, oder es wird nachträglich die Musik zu seinen Werken üblich, die ihm vielleicht seine Zeit noch nicht geben konnte, oder nicht so, daß sie auf der Höhe seines Kunstwerks gestanden hätte. Ist der Monolog des „Faust", ist Gretchens Gebet, ihre Kirchenszene ohne Musik möglich? um nur unseres größten deutschen Gedichtes zuerst zu gedenken, zu welchem, wie auch große Meister sich fragmentarisch daran versuchten, doch immerhin der Fürst Radziwill,[1] vielleicht gerade weil er am hingebendsten und anspruchlosesten in Goethe aufging, das szenisch Brauchbarste erfunden. Je höher Schiller in seinem Geistesflug dringt, desto mehr bedarf er der Musik. Sind nicht Max und Thekla aus dem tiefsten musikalischen Drang und Wunsch entstanden? und läßt nicht Schiller von da an durch Einführung wechselnder lyrischer Maße, durch das Lied, den Chor, durch das Wunder und durch überirdische Erscheinungen in der „Jungfrau", in „Maria", im „Tell", in der „Braut von Messina" die Musik als von ihm ersehnt, ja als Bedingung der vollen Wirkung keiner Schöpfungen erkennen? Heinrich von Kleist sucht unwillkürlich in dem Magnetismus, den er in sein „Käthchen", seinen „Homburg" hineinspielen läßt, einen Ersatz für Musik; der größte Moment in seinem „Hermann", wenn dieser vor dem Anbruch der Schlacht während des Hornrufs der Druiden[2] von Gefühl überwältigt sich sprachlos an eine Eiche lehnt, ist ein musikalischer; über den Gemütsabgrund, vor dem uns in seiner „Penthesilea" grauft, könnte wohl nur der Dichter-Musiker die Brücke von Ufer zu Ufer schlagen. — Friedrich Hebbels „Rubin" geht in der Form des gesprochenen Lustspiels der Wirkung verlustig; als musikalisches Märchen hätte diese reizende poetische Idee einzig ihre entsprechende Erfüllung gefunden.[3] In der „Genoveva" desselben Dichters ist deutlich die Linie sichtbar, wo das spezifisch Dichterische aufhört;

[1] Anton Heinrich R. (1775—1833), feingebildeter Dilettant; die Faustmusik erschien erst nach seinem Tode im Druck, war aber schon 1810 bruchstückweise aufgeführt worden.

[2] 5. Akt 14. Auftritt. Cornelius meint den „Chor der Barden", der spätere „Hörnertusch" ist Marbods Signal.

[3] Diese Anregung hat Eugen d'Albert benutzt.

vom vierten Akt an betritt der Dichter das Gebiet der Musik, und da er nur das Bedürfen danach erweckt, ohne sie zugleich zu geben, so entläßt er uns unversöhnt. Schumann empfand vielleicht gerade an diesem Zwiespalt das Musikbedürfnis des Stoffes; mit Hebbel von Anfang vereinigt arbeitend, wäre gewiß ein Vollkommnes entstanden, nun bleiben beide Arbeiten schöne Unvollkommenheiten. Hebbel ging lange und mit aller Anspannung seiner tiefen kritischen Kraft mit sich zu Rate, ehe er sich zur dramatischen Behandlung der „Nibelungensage" entschied. Er trug sich zu gleicher Zeit mit dem Plan einer großen sozialen Tragödie. Wir beklagen, daß er nicht letzterem den Vorzug gab, denn er hat in seiner „Maria Magdalena" gezeigt, was er hier vermocht hätte, während er bei den „Nibelungen" gewiß alles reif und tief erwogen hat, nur das eine übersah, daß für unsere Empfindungsweise diese Region der Sage, in welcher noch seine Brünnhild spielt, das Auftreten der Zwerge mit dem Hort, der Schluß von Siegfrieds Tod in der Kapelle der Vermittlung durch Musik bedarf, um uns ganz nahe zu treten, um uns ins Blut überzugehen. Man hat es nachträglich versucht, Musik hinzuzufügen, aber das bleibt ein Nebeneinander, wird kein Ineinander. — Otto Ludwig scheint sich der Abgrenzung zwischen musikalischem und rhetorischem Gebiet klarer bewußt gewesen zu sein. In seinen „Makkabäern" entbehren wir die Musik nicht und sind dennoch ergriffen von dem glühenden Strom der Begeisterung, welche für uns diese Tragödie zu einer Einzigen seit Schiller macht. Es wäre wichtig, näher darauf einzugehen, den Motiven nachzuspüren, welche Ludwig veranlaßten, sich von der Oper zum gesprochenen Drama zu wenden. War Ludwig doch bekanntlich Dichter-Musiker und schrieb etwa zur selben Zeit seine Oper „Romeo",[1] als Wagners „Rienzi" erschien. Wie belehrend würde es sein, wollte jemand diese beiden Geister sich gegenüberstellen und sie in den divergierenden Linien ihrer Wege bis zu „Lohengrin" und den „Makkabäern", den beiden bedeutendsten

[1] Ein Irrtum von Cornelius. Unter den Opern und Opernfragmenten Otto Ludwigs findet sich kein „Romeo", aber allerdings hatte er von einer musikalischen Behandlung des Romeo- und Juliastoffes in den dreißiger Jahren geträumt.

Schöpfungen auf beiden Gebieten, verfolgen, gewiß würde dies bei dem hervortretenden kritiſchen Kunſtbewußtſein der beiden Dichter eine fruchtbare, lichtbringende Studie ſein über die Grenzen der beiden Reiche und über die inneren Anlagen, die erforderlich ſind, dieſes oder jenes zu beherrſchen. Hätten wir ein von Kunſtrückſichten beſtimmtes deutſches Repertoire, gewiß, es würde nicht wie ein eitel frommer Wunſch klingen: Ludwigs „Romeo“ einmal in der deutſchen Oper erleben zu können, um einem ſo bedeutenden Geiſt auf den Wegen ſeines Werdens nachzuſpüren; und bliebe es auch nur ein Experiment, es lohnte mehr der Mühe und wird jedenfalls dem Geiſte Shakeſpeares näher ſtehen, als Gounods Werk, das demnächſt ſeinen unvermeidlichen Triumphzug über alle deutſchen Bühnen ſicher antreten wird. Doch was ſagen wir von Ludwigs „Romeo“, da ja ſeine „Makkabäer“ auf allen deutſchen Theatern durch ihre Abweſenheit glänzen! Ehre an dieſer Stelle Laube und der uns entriſſenen Frau Rettich, welche dies Meiſterwerk in Wien zu Ehren brachten, und Friede deiner Aſche, herrlicher Ludwig, den ſelbſt der Tod nicht von dem Bann erlöſt, nur ein deutſcher Dichter zu ſein!

Wenn nun der ſinnende Geiſt dies Zueinanderſtreben der beiden Künſte, oder, wie wir ſagen möchten, Poeſiearten, überall ſeit unſerem Jahrhundert im Zunehmen begriffen überſchaut und erkennt, müßte er ſich da nicht ganz von ſelbſt fragen: wie wär' es doch, wenn einmal eine dichtende Kraft erſchiene, welche die Gaben des Dichters und Muſikers in ebenbürtiger Ausbildung in ſich vereinigte? Müßten ſeine Erzeugniſſe nicht eine bisher nicht erlebte Einheit beider Elemente bekunden, ja müßten nicht ſeine Schöpfungen den Stempel einer Vollkommenheit an ſich tragen, eine ungeteilte, unausgeſetzte Wirkung auf Verſtand und Gefühl zugleich üben, wie ſie früher nur vereinzelt, halb, geteilt möglich war? Und dennoch, wo nun Wagner erſcheint, wo er als ſtrenge geſchichtliche Folgerung des bisherigen Hindrängens beider Poeſiearten zu einer einzigen ungeteilten zum erſten Mal in einer ſtetig fortſchreitenden Reihe von Werken das ſchöne Geiſteswunder dieſer Vereinigung zeigt, da begegnet ihm das alte Mißgeſchick aller Bahnbrechenden, daß er — alle Anerkennung, die ihm gezollt wurde, in Ehren! — doch

eigentlich in seinem tiefsten Wesen nicht verstanden wird. Noch heute begegnen wir durchschnittlich der irrigen Auffassung, die am besten in das einfache Wort zu fassen ist: „Wagner macht sich seine Texte selbst, oder — er setzt seine eigenen Gedichte in Musik". Beides ist, prosaisch genommen, vielleicht wahr, aber im höheren Sinne ein Irrtum und verschließt dem so Auffassenden jedes tiefere Verständnis Wagners. Wagner steht auf einem neuen Boden geistigen Schaffens, und man will ihn größtenteils als die Blüte eines alten, absterbenden, vielleicht nicht mehr sehr tragfähigen betrachten. Seine Kunst ist der große Strom aus dem Zusammenfluß zweier Ströme, aber sie sind nicht mehr zu scheiden, wie anfangs der grüne Rhein vom roten Main,[1] sie durchdringen sich gegenseitig bis in jeden Tropfen. Von nun an herrscht in der Wahl des Stoffes, in der sein Ergreifen bestimmenden Idee bis in die Behandlung und das geringste Detail der Ausführung hinein ein anderes poetisches Gesetz; mit Wagners Musikdrama schlägt die Poesie im großen und ganzen, nicht bloß die poetische Gattung der Oper, einen neuen Weg ein, geht neuen Zielen entgegen. Wir bemerken in Schiller, als dessen recht eigentlichen Nachfolger wir Wagner erkennen, ein Bestreben, das uns annähernd einen Fingerzeig geben kann für das Wesen des Musik-Dichters in Wagner. Schiller geht aus der prosaischen Diktion seiner ersten Werke zuerst im „Carlos" zum Vers über. Abermals beginnt er den „Wallenstein" in Prosa, gerät aber während des Dichtens in den Jambenrhythmus. Von nun an denkt er nicht mehr daran, eine Tragödie in Prosa schreiben zu wollen, aber er sehnt sich auch aus der Eintönigkeit des Jambus wieder heraus, er mischt ihn mit lyrischen antiken Maßen, führt die Oktave, den Trimeter, das Lied ein, bis endlich seine „Braut von Messina" ganz von Lyrik durchdrungen wird. Doch kann darin sowie in einer Hindeutung auf „Nathan" und „Iphigenie" und das in dem Werden beider Gebilde bemerkliche Hinarbeiten auf eine erhabenere Form für den erhabeneren Inhalt nur ein Wink für das Verständnis Wagners liegen. Näher führt das eigene Wort dieses Meisters dazu, wenn er nach einer Darstellung

[1] Ein Phänomen, das gerade bei Mainz, der Vaterstadt von Cornelius, sehr charakteristisch ist.

seines Ringens zwischen Inhalt und Form zu der Erkenntnis gelangt, daß nur das fortan wert sei, in den Rahmen des hohen Drama gefaßt zu werden, was wert sei, im Gesang zu erklingen.

Mit diesem Worte stehen wir mitten in der Seele des poesietonlichen Schaffens in Wagner, der nicht länger einen schönen Sagenstoff sucht, um aus diesem ein Libretto und wieder zum Libretto schöne Musik zu „machen" oder zu eigentümlichen Gemütserlebnissen, die in ihm zu Musik wurden, die dichterische Folie sucht, sondern dessen ganzes Weltempfinden, dessen innerstes Schauen und Erleben ein poesietonliches geworden, der seinen Inhalt als den gesteigertsten Inhalt der Zeit, als ein prophetisches Spiegelbild der Zukunft notwendig und unwillkürlich in die Form der tönenden Dichtung fassen muß. Wagners Werke klingen wie eine Antwort auf die Frage der Norne in seinen „Nibelungen": „Weißt du, wie das werden soll?" und bei ihm heißt es auch: „Im Anfang war das Wort", aber es war das gesungene!

Der „Tannhäuser" bildet die Mitte auf dem geistigen Wege Wagners, denn in den drei Gruppen, in welche wir seine Werke sich scheiden sehen, bildet er das mittlere Werk der zweiten Gruppe. In der ersten: „Feen", „Liebesverbot", „Rienzi" bildet Wagner in scheinbar zufälligen schwankenden Versuchen seine Kräfte so angespannt und erfolgreich aus, daß er in dem Schlußwerk, dem „Rienzi", in voller Beherrschung aller Mittel, in dem Entrollen eines farbenreichen, glänzenden dramatischen Bildes sich allen Anforderungen an einen Musikdramatiker ersten Ranges nicht allein gewachsen zeigt, sondern zugleich bereits die Keime seines späteren Schaffens enthüllt. Obgleich er in allen drei Werken und im „Rienzi" bereits in durchgreifender Weise als Dichter und Musiker zugleich auftritt, so kennzeichnet es doch diese erste Gruppe, daß er es scheinbar noch zufällig ist, sich der Tiefe seiner Kraft noch nicht völlig bewußt wird, daß er noch auf der Stufe eines reichbegabten Musikers stehen bleibt, der sich — „seine Texte selbst macht", ein uns in Anwendung auf Wagners späteres Schaffen unleidlicher Ausdruck. Unterdessen hatte das Leben den Ringenden in die Schule genommen, in einer Fülle von sittlichen und geistigen Konflikten, im Sturm der Leidenschaft, im Kampf um höchste Errungen-

schaften des Ideals und der Wirklichkeit ihm die Weihe zum Dichter gegeben, ihn zu der völlig neuen Erscheinung erhoben, als welche er in der zweiten Gruppe seiner Werke als der volle Dichter-Musiker in die Welt tritt. In der dritten Gruppe: „Tristan", „Nibelungen", „Meistersinger", tritt dann nach längerem Sammeln und Anschhalten des Meisters, nach einer Durchdringung mit philosophischer und historischer Bildung und Forschung, nach einem nochmaligen Schwanken zwischen rezitierendem und gesungenem Drama („Barbarossa" und „Siegfried"),[1] wie uns bedünken will, die Idee als das Herrschende, Vorwaltende in seinen Werken auf ganz wie in der letzten Periode Beethovens, dessen stufenweise Entwicklung zu der Wagners in Parallele gestellt, den „Lohengrin" als die C-moll-Sinfonie erkennen läßt, die „Nibelungen" als die neunte, „Hans Sachs" als die achte, „Tristan" der Stellung der wunderbaren A-dur-Sinfonie entsprechend zeigte, wozu man, um das nicht Deckende zu ergänzen, die gleichzeitigen letzten Quartette und Sonaten hinzuziehen könnte. Wenn aus den Werken der zweiten Gruppe als Blütenduft sich die Idee des erlösenden Weibes emporschwingt, so wären für uns in der dritten Gruppe die Ideen der Liebe, des Weltganzen, der Kunst der Urstoff, aus welchem sich die Lichtkörper der entsprechenden Kunstwerke gestalten. Wenn wir aber fürs erste bei der zweiten Gruppe verharren, so haben wir hier, wie wir es auch nehmen, wohin wir auch sehen, es mit einem entschieden Neuen zu tun, und wenn wir, um uns zu orientieren, um eine Anlehnung für unsere Beurteilung zu suchen, diese Schöpfungen mit früheren vergleichen, so geben sie dazu zwar einerseits Veranlassung, weil sie den innigen historischen Zusammenhang mit der deutschen Oper aufweisen, anderseits aber schließen sie allen Vergleich aus, da sie Kundgebungen eines Dichter-Musikers sind, für den keine frühere Zeit ein Analogon bietet, und wenn allerdings die Beziehung auf Weber und die deutsche Oper deutlich zu erkennen ist, so erhebt der ideale Inhalt der Werke und der dichterische Trieb, dem sie

[1] Vgl. darüber Wagners „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Ges. Schr. und Dcht. IV. Bd. S. 311 ff.).

ihre Entstehung verdanken, sie in eine Region, wo wir sie neben den größten Dramen Calderons erblicken können.

Zu den vornehmlich unterscheidenden Merkmalen dieser zweiten Gruppe gehört die Rückkehr in die Heimat deutscher Sagenstoffe, von welcher der Dichter seitdem nicht wieder Abschied nimmt; sodann darin, daß Wagner für diesen Augenblick nur in der Phase der Entwicklung, welche diese Dreiheit von Werken bietet, in das Gesamtbewußtsein des deutschen Volkes gedrungen, daß man Wagner im großen und ganzen nur aus diesen Werken erkennt, während die Früchte seiner reifsten Schaffenszeit dem allgemeinen Bewußtsein noch fremd blieben; weiter tragen diese Werke das Merkmal einer Mitte zwischen der ersten und dritten Gruppe darin, daß sie, wenn auch schon ganz auf dem Gebiete des Dichter-Musikers stehend, dennoch in vielen Hauptzügen dem Grundgesetz der Oper als solcher, wenn auch in organischer Durchbrechung ihrer herkömmlichen Formen, folgen und als Kulmination derselben angesehen werden dürfen, indem das deutliche Hervortreten lyrischer Einzelheiten auf dem Grunde des Ganzen, die ungeteilt in den Mund des Sängers gelegte liedmäßig singbare, abgerundete melodische Phrase, die durchgängige Beibehaltung und tief eingreifende idealisierte Beteiligung des Chors, die mit dem innersten poetischen Mark durchdrungene Form des überlieferten Finales — in geschlossenem Zusammenhang mit der historischen Oper stehen, während in der dritten Gruppe Form und Mittel mit einer unbeugsamen Strenge und völlig gährungslosen Reinheit des Stils nur aus der tiefsten Notwendigkeit des Dramas hervorgehen; fernerhin sehen wir diese drei Werke durch das Hervortreten eines weiblichen Ideals reinster Hingebung und Opferfähigkeit gewissermaßen eine Trilogie bilden, wir sehen in der idealen Dreieinheit Senta, Elisabeth, Elsa den Kernpunkt von Wagners Empfinden und Schaffen, wir ahnen das Geheimnis der Macht, welche ihn zum Dichter-Musiker werden ließ, wir nehmen teil an seinem prophetischen Priesterdienste im Kultus des Weibes der Zukunft, welches einst die dritte sein wird nach Eva und Maria, wir bewundern ihn als Phidias der weiblichen Seele und nehmen entzückt unsern Teil von der Morgengabe, mit welcher der Dichter-Musiker die bräutliche Geisteswelt beschenkt.

Im „Tannhäuser“ erkennen wir die Mitte der zweiten Gruppe daran, daß hier Wagners weibliches Ideal der Hingebung und Opferfähigkeit am reinsten ausgesprochen ist, während Elsa im „Lohengrin“ schon den Leitton in die dritte Gruppe bildet, indem sie aus dem Zustande der zweifellosen Hingebung sich schon zur Gleichberechtigung mit dem Manne emanzipiert, die vollste Identifizierung mit ihm begehrt, wie sie dann in Isolde erreicht wird, bis in Brünnhilde das weibliche Ideal bis zu dem Punkte sich steigert, daß es im Gegensatz zu „Lohengrin“ seine Göttlichkeit dahingibt und diese selbst dem geliebten Helden opfert.

Auch musikalisch bildet der „Tannhäuser“ eine Gebietsmitte, während „Lohengrin“ schon ein damit verbundenes Grenzland ist. Die persönlichen Motive Lohengrins, des Königs, das Motiv des Frageverbots und das zum Bruch aufreizende Ortrud-Motiv mit ihrer planmäßigen Wiederkehr, welche im „Lohengrin“ die Brücke zur dritten Gruppe bilden, wo sie dann als begrifflich symbolisierende Motive des Tags, der Nacht, der Minne, Meerfahrt, des Todes und Liebestranks im „Tristan“ und ähnlich in den „Meistersingern“ und „Nibelungen“ den Bau des ganzen Werkes bis ins tiefste bedingen, sind im „Tannhäuser“ noch nicht vorwaltend, schlingen sich nur vereinzelt von Szene zu Szene, von Akt zu Akt, ohne für das Verständnis eine so angespannte Aufmerksamkeit des Lauschenden in Anspruch zu nehmen, ohne aber auch diese strenge Einheitlichkeit zu erreichen, die jeden einzelnen Moment in fortwährender Beziehung zum ganzen erkennen läßt. Das Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser im zweiten Akt ist noch wie ein schönes Scheidelied an die Opernform anzuhören, während das Duett zwischen Ortrud und Telramund im zweiten Akte des „Lohengrin“ selbst über diesen schon wieder hinausgeht und fast schon völlig auf dem Boden der dritten Gruppe steht. Das Finale des zweiten Akts im „Tannhäuser“ ist in seiner Folge von breitem Andante und imposantem Allegro eine Idealisierung und Gipfelung der überlieferten Finalform, während das auch noch opernhafte Finale im ersten Akte des „Lohengrin“ in seinem Nebeneinander verschiedener Momente der Oper ohne vermittelnde thematische Einheit wohl dramatisch hinreißender wirken

muß, aber dafür auch schon in formensprengender Bestrebung sich von dem Boden der Tradition losreißt, auf welchem jenes Finale noch als eine letzte und schönste Blüte stehen bleibt. So verrät auch der „Tannhäuser“ noch die Atmosphäre, aus welcher das Erblühte seine Nahrung sog, und die Eindrücke von „Hans Heiling“ und „Euryanthe“, wo in ersterem ein Streit laut wird zwischen bis jetzt zusammengehörenden Wesen, von denen das eine aus der Tiefe nach dem schönen Erdenlicht ringt, das andere zürnend und lockend davor warnt, und in der andern ein in Einsamkeit und Entsagung trauerndes Herz durch fröhlichen Jagdruf und mit einem geliebten Namen in die Welt zurückgerufen wird, wo dann das entsprechende „zu ihm!“ und „zu ihr!“ sich begegnen, sind noch wie Traumerinnerungen in Wagners Lebensbild erkennbar, dagegen das Durchschimmern der Gestalten der „Euryanthe“ in denen des „Lohengrin“ als ein vollbewußtes Entfalten vorhandener Keime zur höchsten Blüte zu betrachten ist.

Als dichterische Konzeption steht der Held im „Tannhäuser“ in der Dreiheit dieser zweiten Gruppe uns am nächsten. Der Holländer und Lohengrin sind übernatürliche Wesen, die uns nur durch das Verhältnis, in welches sie zu Senta und Elsa treten, verständlich und verwandt werden, die uns außerhalb desselben nur mit einem unheimlichen oder ehrfürchtigen Schauer erfüllen. Tannhäusers Doppelbeziehung zu dämonischen Mächten und zu irdisch-göttlichen Gewalten wird uns innerhalb des dramatischen Bildes völlig zum Bewußtsein, zur Anschauung gebracht, wir wissen nun alles, wir kennen den Dualismus in ihm ohne alle andere Vermittlung und wir verhalten uns um so inniger und teilnehmender zur Entfaltung seines Geschickes. Hier ist dem Dichter der glückliche Griff nach einem Helden gelungen, den jeder unwillkürlich als einen Dritten neben „Faust“ und „Don Juan“ empfindet und der dem dramatischen Ganzen, dessen Mittelpunkt er bildet, eine höhere, befriedigendere Einheit und Lösung zu verleihen vermag, als jene sie uns bieten. Von den ersten Worten an, die in einer unnachahmlichen Einfachheit die Sehnsucht nach der Erde mit ihrem Lust und Leid aussprechen, bis zu dem letzten Wort im Sterben identifizieren wir uns unlösbar mit Tannhäuser, seine Konflikte

überraſchen uns, wie ſie ihn überraſchen, ſeine Beziehungen zu Eliſabeth, das jähe Durchſchneiden des Bandes zwiſchen ihnen, Eliſabeths Opfertod erleben wir bis in jeden Übergang und bis zum Ende völlig natürlich, ohne jedes Gefühl des Zwanges, des Fremdartigen, mit welchem unſere Teilnahme für den Holländer und für Lohengrin gemiſcht iſt, wo wir einerſeits Senta faſt überſpannt finden können, anderſeits für Elſa gegen Lohengrin Partei nehmen; im „Tannhäuſer“ machen wir den umgekehrten Weg, den Goethes „Direktor“ am Schluß des Fauſt-Prologs bezeichnet: aus der Hölle durch die Welt zum Himmel ganz in Hingebung an das hohe ſchöne Spiel, ohne aus unſerer menſchlichen Faſſung zu geraten, ohne den Mangel an völlig dramatiſcher Löſung, den im „Holländer“ das Verklärungsbild nur halb ſtillt, oder die ſtille Auflehnung gegen das Schickſal Elſas, deren menſchliche Berechtigung uns faſt zur Kälte gegen den ſcheidenden Halbgott verleitet, zu empfinden. Muſikaliſch iſt die Erfindung des Hauptthemas, womit die Ouverture beginnt und endet, ein ganz ebenſo glücklicher Griff, als die Wahl der Hauptperſon dichteriſch. Es iſt die Gnade, es iſt das Heil, es iſt der Frieden der Seligen, welcher uns hier entgegenklingt. Voll tiefem ethiſchem Gehalt, wie wir ihn nur bei Beethoven finden, und mit dem Stempel des beſonderen Dramas, dem ſie angehört, wie ihn nur Gluck manchen Melodien aufzuprägen wußte, ſteht dieſe Melodie wie eine Tempelvorhalle vor dem geiſtlichen Drama, ſie feſſelt augenblicklich, entrückt uns mit ſanfter Macht dem Weltleben und ſagt uns von ihren erſten Klängen an, daß hier ein Geiſt zu uns ſpricht, der aus dem Vollen ſchöpft. Und das im erſten Anfang ſo Verſprochene, wie reich wird es durch das ganze Werk erfüllt! Der durch das Wunder vermittelte Kontraſt der beengenden Tiefe mit der mailichen Erde, Pilgerchor und Hirtenſchalmei, Wolframs ſeelenvoller Willkomm, Tannhäuſers freudetrunkenes Wiederbeſinnen auf die heimatliche Welt, in das die Jagdhörner ſo bejahend und lockend hineinſchmettern, das ſind Züge, die dem innerſten deutſchen Gemütsleben abgelauſcht ſind und die, ſolange die Bühne beſteht, nie ihre Wirkung verſagen werden. Aber als ſollte dies alles nur Piedeſtal für das weibliche Ideal ſein, tritt Eliſabeth im zweiten Akt auf,

und wir ſind von nun an bis zum Schluß von einer Entfaltung weiblicher Innerlichkeit gefeſſelt, wie ſie nur auf dem Boden der neuen geſteigerten Kunſtgattung erblühen konnte. Ihr Gruß an die Hallen des Sängerſaales, das holdſelige Offenbaren ihrer Empfindungen vor Tannhäuſer, ihr engelgleiches Hintreten vor ſeine Richter, der erſterbende Hauch ihres Gebets an die Jungfrau ſind Meiſterſtriche, wie ſie nur der Dichter-Muſiker in ſeiner Gewalt hat. Die Geſtalt der Eliſabeth erſcheint uns als die vollendetſte dieſes Gedichts und zugleich als die vertiefteſte Darſtellung des weiblichen Ideals, welches Wagner in der Epoche dieſer Gruppe von Werken in ſich hegt. Tannhäuſer muß ihr die Palme überlaſſen, denn obgleich in ſeiner Erzählung der Gipfel des Werkes enthalten iſt, ſo ſtehen hingegen jene Motive, die ihn in bezug auf die Venus und den Venusberg zeigen, nicht ganz auf der gleichen Höhe charakteriſtiſcher Erfindung, als die ſpiritualiſtiſchen Motive ſeiner Liebe zu Eliſabeth, ſeiner Reue und Zerknirſchung, während Eliſabeth in dem unerſchütterten Grunde der Einheit ihres Gemüts mit allen höchſten Gaben des Dichter-Muſikers ausgeſtattet iſt, der für die Darſtellung des Hohen, Reinen, Wahren mit einer Tiefe von Reichtum ſich erfüllt zeigt, dem gegenüber ſeine Mittel für das Dämoniſche, Böſe, Negierende, wenn auch völlig genügend zum Gegenſatz gegen jenes, doch an und für ſich nicht ganz auf der gleichen Höhe ſtehen, als das erſtere. Vielleicht war es mehr als eine Konzeſſion an das Pariſer Begehren eines Balletts, welches den Meiſter zu einer Erweiterung und breiteren Ausführung der Szene im Venusberg beſtimmte, vielleicht war es ein Bedürfnis in ihm, die ſinnliche Seite des Gedichts gegenüber der überwiegend ſpiritualiſtiſchen Haltung des Ganzen mehr zu betonen, welches ihn vermocht, die neue Introduktion hinzuzufügen, welche wir auch nun in Deutſchland bei der Münchner Aufführung unter Bülow zuerſt erlebten. Der Meiſter gibt hier in einer hochpoetiſch angelegten Ballettſzene, die an und für ſich als eine Reform dieſer Kunſtgattung von höchſtem Wert iſt, einen Kampf zwiſchen Faunen und Grazien, getragen von einer Orcheſtration und polyphonen Verkettung der Motive, welche ganz die hohe Stufe großmeiſterlichen Partiturwaltens bekunden, die er in raſtloſem Fortſchreiten ſeit „Tann-

häuser" errungen, und führt sodann in der folgenden Gesangszene die Venus im Sinne des antiken Ideals zu vollster Schönheit der Erscheinung aus. Dennoch können wir das Gefühl der Parteinahme für die frühere, wenn auch unvollkommenere Fassung nicht unterdrücken. Das Skizzenhafte, Umschleierte, nur Angedeutete, welches die frühere Form darbot, scheint uns im innigeren Zusammenhang mit dem poetischen Gedanken zu stehen, welcher das Ganze schuf, als diese schärfere, gleichberechtigte Betonung des sinnlichen Elementes.

Für den Boden christlich-asketischer Anschauung, auf dem dieser ganze „Tannhäuser" fußt, muß der Venusberg auch sogar in uns lieber ein Gefühl des Grauens und Schauders hervorrufen, dessen Gegenstand in seiner vollen Realität uns die Kunst wohl niemals malen darf. Liegt nicht die ästhetische Gefahr darin, unsern Schrecken bei Tannhäusers Ruf: „Zieht in den Venusberg!" bedeutend abzuschwächen, wenn wir an diese lieblichen Grazien und all den anmutigen Sinnenrausch denken, der uns in jener Ballettszene geboten wird? Und für uns kann die Venus durch alle Verschönerung nie zum vollbewußten Gegensatz der Elisabeth werden, wie sie es im Bewußtsein Tannhäusers ist.

Außerdem daß die polyphone Weise dieser ersten Szene eine Stilungleichheit mit der homophonen Haltung des übrigen Werks herbeiführt, drückt nun diese größere Hälfte des ersten Aktes auf die zweite — schönere. Ja, schöner! denn welches auch die Wunder des Venusberges sein mögen, der Gegenschlag unserer lieben Erde mit Wald und Schalmei steht uns näher, der unwillkürliche Ruf: Maria! und das aus ihm erfolgende Wiedergelangen Tannhäusers aus Dunkel ins Licht, aus Krankheit und Sinnesumdüsterung zu Frühlingsluft und Freundesgruß, aus Sünde zur Sühne, aus Wollust zur Liebe, das ist der zeugende Gedanke, der dies ewig schöne Bild des Menschenlebens hervorbrachte, und ihm geschieht eine Beeinträchtigung, wenn die Sinne vorher durch allzuvieles Schauen, durch ein zu erschöpfendes Behandeln des Gegensätzlichen in Anspruch genommen werden.

Eine durchgreifende und durch wenig Mittel bewerkstelligte Änderung hat der Sängerkampf erfahren und es ist garnicht zu sagen

wie sehr dieser Teil des Dramas dadurch gewonnen hat. Walters Lied ist weggelassen, und die Antworten Tannhäusers an ihn und Wolfram sind höchst wirksam in eine zusammengezogen, auf die dann sogleich Biterolf seine aufreizende Entgegnung singt. Wir wiederholen, es ist unglaublich, wie durch diesen scheinbar so einfachen Strich der zweite Akt an Stetigkeit und Lebendigkeit der Entwicklung gewinnt, wie uns denn überhaupt dieser zweite Akt in München bei der Schönheit der Dekorationen und Ausstattung, bei der Fülle des Chors, bei den nervös erregten Tempi, die der geistsprühende Bülow nahm, bei der wunderbaren Linienentfaltung des großartigen Finales einen unerhörten Eindruck machte.

Mit dem „Tannhäuser" schloß die Folge von Aufführungen, die nach dem Willen des Königs mit besonderer Betonung, mit Hinzuziehung außerordentlicher Kräfte unter Bülows Leitung gegeben werden sollten. Vorhergingen die „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt im Mai und Wagners „Lohengrin" im Juni. Im Laufe dieser schönen Kunstereignisse traten vornehmlich vier Gestalten in den Vordergrund, denen ein dankendes Wort zu widmen wir nachträglich uns gedrungen fühlen. Es sind glorreiche Träger einer scheidenden Epoche der Kunst, Frau Diez[1] und Herr Tichatschek,[2] vorleuchtende Stützen einer neuen Zeit, Herr Betz[3] und Fräulein Mallinger.[4] Frau Diez hat die glückliche Anlage gehabt und dabei die Kunst verstanden, ihrer Persönlichkeit den Charakter einer einzig dastehenden zu verleihen. Ohne nach einer einzelnen Seite der Stimmbegabung, der Äußerlichkeit, der Schule, des Spiels, hervortretenden geistigen Gepräges in einer Weise zu gipfeln, die ihr eine erste Stellung in der Geschichte der Kunst anwiese, ist es ihr geglückt, durch ein Temperieren und Verschmelzen aller dieser Eigenschaften sich der gewiß ebenso ehrenvollen Stellung einer „Einzigen" zu bemächtigen. Wo wir auch immer

[1] Sophie Hartmann-Diez (1820—1887).

[2] Joseph T. (1807—1886), der erste Dresdener Rienzi und Tannhäuser.

[3] Franz B. (1835—1901), der spätere Münchner Hans Sachs und Baireuther Wotan.

[4] Mathilde M. (geb. 1847), die erste unübertroffene Eva in den „Meistersingern".

Frau Diez hören und ſehen, in welcher Partie einer alten oder neueſten Oper, im Konzert bei Koloraturarien oder dem einfachſten Lied, im Oratorium, Schauſpiel oder Vaudeville, wir werden überall völlig befriedigt ſein von ihrer Sinnigkeit, ihrer Geſchicklichkeit, ihrem ſchönen Maßhalten, ihrem Tonanſatz, ihrer feinen muſikaliſchen Bildung, ihrer edlen Auffaſſung, kurz von dem einheitlichen Stil, welcher alle ihre Einzelleiſtungen zuſammenhält und zu dem wohltuenden Bilde eines ernſten, ruhmwürdigen Kunſtwirkens geſtaltet: ſie wird nie „unter ſich“ bleiben, oft aber, von einer überſtrömenden Wärme emporgetragen, ſich ſelbſt übertreffen, wie in Liſzts „Eliſabeth“.

Tichatſcheks Lohengrin in der Generalprobe bleibt uns ein unvergeßlicher Eindruck. Er hat dieſe eben berührte Gabe des Verſchmelzens und Temperierens nicht; ſein Äußeres unterliegt jetzt dem Zahn der Zeit, ſein Spiel iſt eckig, ſeine Geſangsmanieren ſind unvollkommen geblieben. Aber dafür hat er nun nach Seiten der Stimme einen höchſten Platz in der Geſchichte, und wieder unter den beſten Stimmen den Platz einer einzigen, denn ſie iſt mit keiner anderen zu vergleichen. Manches ſonſt ganz leidliche Singen kommt uns dann wie ein Räuſpern, wie ein Flüſtern, wie ein Beichten vor, wenn auf einmal das flüſſige, glühende, klingende Metall eines ſolchen Bruſttons die Räume erfüllt! Und gewiß! es iſt nicht bloß der Bruſtkaſten, es iſt auch das mitvibrierende Herz, was dieſen Timbre zu einem einzigen macht. Hinter dieſem Ton ſteckt ein Menſch, ein Mann, der ein Herz im Leibe hat, und das fehlt heute bei ſo manchen Künſtlern, man hört's wenigſtens nicht mitſchwingen im Geſang. Jeder Zoll ein Mann, jeder Ton ein Held! kann man bei Tichatſchek ſagen. Wenn er dem Telramund den Fuß auf die Bruſt ſetzt und ſagt: „Durch Gottes Hand iſt nun dein Leben mein! Ich ſchenk' es dir, mögſt du der Reu' es weihn“, welcher edle Heldenſtolz tönt dann aus dieſen Worten; wenn er ſagt: „Heil Elſa! Nun laß vor Gott uns gehn!“ ſo iſt es, als wenn ein Chor von guten Geiſtern Elſa in allem Edlen und Schönen beſtärken und kräftigen wolle. Sein Lied vom Ring war durchleuchtet von den Tränen eines Mannes, eines Helden, nicht etwa von denen eines ſentimentalen Schubjak! Seine Gral-

erzählung war ein Muſter durchdachter ſtilvoller Darſtellung. Wie er ſich innerlich ringend über das eigene Leid erhob und ſich ganz nur mit der Weihe und Erhabenheit des heiligen Ordens durchdrang! Wie natürlich, wie kindlich erzählend ſang da dieſer herrliche Ritter, es war ihm ſelbſt wieder alles neu in dem Augenblick — es klang eine ſolche Liebe zu den Hörern durch, denen er dies alles mit ſolcher innigen Frömmigkeit darlegte.

Uns ſtörte das ältliche Ausſehen und Spiel Tichatſcheks nur äußerſt wenig im hohen Genuß ſeines Tons und Vortrags und ſeiner geiſtigen Leiſtung, wie wir denn gern und ohne tiefere Beſchämung eingeſtehen, daß uns die Rückſicht auf Stil und Begeiſterung für die Sache jeden Augenblick hoch über der äußerlich glatten Schönheit der Erſcheinung ſtehen.

Herr Betz iſt der eigentliche Muſterſänger unſerer Zeit. Man laboriert viel an Errichtung von dramatiſchen Geſangſchulen; es gibt ein ſehr einfaches Mittel. Man ſchicke die jungen Künſtler in alle Klavierproben, Theaterproben und Aufführungen, in welchen Herr Betz ſingt, immer und immer wieder, laſſe ſie fleißig darüber nachdenken, ſelbſt ſingen, dann wieder Herrn Betz hören und man wird ganz ſicher in einiger Zeit eine Hebung des Bühnengeſangs verſpüren. Herr Betz hat ganz die Kunſt, welche Hamlet in ſeiner Rede an die Schauſpieler verlangt, das „frei von der Zunge weg!“ In ihm iſt endlich einmal dies Kauen an den Phraſen beſeitigt, dieſe geiſtreich ſein wollende Manier, alles hervorzuheben, alles zu betonen, dies ewige Dehnen und Auseinanderzerren. In Herrn Betz kauert ſich der Satz zuſammen und ſchießt dann elaſtiſch hervor, wie eine Schlange, jeder einzelne Ring iſt vorhanden, aber man wird ſich nur des Ganzen bewußt. Es iſt eine Wohltat, ſo vortragen zu hören. Wir kennen keinen rezitierenden Schauſpieler, der nicht noch an dem Sänger Betz lernen könnte, wie man eine Rede deutlich, bis ins kleinſte Detail ohne Anſtrengung vernehmbar zum Bewußtſein des Hörers bringt. Herr Betz iſt ein geborener Heldenbariton; ſchade, daß wir Deutſche ihm ſo wenig Stoff zu bieten haben! Sein Telramund iſt im vollſten Sinne des Worts eine Muſterleiſtung, beſonders aber auch durch den ſtrengen Anſchluß an das Ganze, das Verzichtleiſten auf jede Regung perſön-

licher Eitelkeit, die bei seiner naturverschwenderischen Stimmbegabung so nahe läge. Sein Wolfram steht fast auf gleicher Höhe, nur daß er nicht ganz vermag, seine Löwennatur zum zarten Lamm zu zähmen.

Es ist sonst so leicht, zu tadeln; Fräulein Mallinger ist schwer zu loben, da es sich darum handelt, das ganz Besondere ihrer Erscheinung begrifflich deutlich zu machen. Das nächste möchte vielleicht sein, den hohen Reiz ihrer Darstellungsweise in der Unmittelbarkeit zu finden, in welcher die Spur alles Gewollten, Absichtlichen so gänzlich getilgt ist, daß wir jeden Moment als einen augenblicklich erfundenen, unüberlegten hinnehmen und freudig überrascht einer solchen frisch erblühenden Gabe gegenüber auch die Überlegung, das Erfinderische des betrachtenden Urteils aufgeben, mit dem wir sonst prüfen, ehe wir etwas gut heißen. Wenn dies das Richtige trifft, so haben wir uns selbst eine Erklärung für das gegeben, was uns bei Fräulein Mallinger gleich von Anfang den Gefühlseindruck einer genialen Begabung empfinden ließ. Wie wir im Leben einer schnell vorrüberrauschenden gewinnenden Schönheitserscheinung erst im Nachdenken, im Besinnen völlig inne werden, so können wir uns nachträglich eine Partie des Fräulein Mallinger auseinandersetzen, Gesang, Spiel und Erscheinung auseinanderhalten; aber wenn wir uns dann auf irgend etwas besinnen, was die vollkommene Schönheit beeinträchtigte, dann ist es zu spät — es hat uns schon gefallen, es war schön und was wir tadeln möchten, ist schon unser eigener Irrtum geworden. Wir heben aus ihren beiden Wagnerschen Partien nur die letzte Szene der Elsa hervor, das Zuhören bei der Gralerzählung bis zu ihrem Sterben. In dem, was Fräulein Mallinger hier gibt, ist ein Punkt im Streben des Mimen erreicht, in welchem er sich ganz auf die Höhe des schaffenden Dichters schwingt. Nie haben wir das Notwendige und Erlösende des tragischen Tods tiefer empfunden! In jeden Augenblick, in jede Sekundenfolge der Szene drängten sich Tage und Wochen, im Krampf der Schmerzen verlebt, durchweinte Nächte, Gebete um den Tod. Die gepreßten Worte „Luft! Luft!“ klangen wie das verzweifelte dumpfe Pochen eines Lebendigbegrabenen. Diese Darstellung stand auf der Höhe des Dichters, wir

können sie nur den Worten vergleichen, mit welchen Kleist seine Penthesilea sterben läßt:

„Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! —
Nun ist's gut!"

Wir dürfen Bülows Leistungen heute übergehen, wie wir uns der lebenvollen Bewegungen eines schönen Körpers erfreuen, ohne das Herz wahrzunehmen, von dessen Schlag sie bedingt sind, indem wir mit Posas Freigeist diese schöne Welt der Bretter unter seiner schöpferisch belebenden Leitung für eine Welt halten, die seiner nicht bedarf, die „sich selbst genug ist". Wir haben nur noch ein Wort der freudigsten Anerkennung für den deutschen Chor, wie er uns in diesen drei Musteraufführungen entgegentrat. Von Darmstädter Gästen verstärkt, gipfelten die Leistungen des Münchner Chors besonders im „Lohengrin". Es war die gesteigertste innigste Teilnahme an der Handlung in Spiel und Gesang, die wir noch erlebt haben, und wir schließen unsere Worte mit einem Stoßseufzer und Mahnruf nach der sozialen Hebung dieses einzigen deutschen Instituts, dieser Grundsäule der deutschen Oper. Möchten die Bühnenleitungen endlich das Ihrige tun und möchten, wenn diese feiern, aus dem Chor selbst Männer erstehen, welche durch eine solidarische Verbindung den Chor die Stufe höher rücken, die er im sozialen und künstlerischen Leben einnehmen muß, die ihm gebührt. Möchte endlich auch nur der erste Schritt dazu geschehen, den klaffenden Spalt auszufüllen, der zwischen der Gentry der ersten Sänger und dem Proletariat des Chores besteht. Der deutsche Choristist ist ein Künstler; manche hochhonorierte Solisten haben es erst noch zu werden.

„Der Diamant des Geisterkönigs" von Ferdinand Raimund.[1]

In alten, alten Zeiten, lange vor der Schlacht von Sadowa, gehörte eine mächtige, große Stadt zum Deutschen Reich mit einem wunderbar hohen Turm, der wie ein Riesenfinger gen Himmel deutete, und einem wilden Garten, der so groß war, daß viele lustige Leute darin tanzen und viel Hirsche herumspringen und einsame Kopfhänger darin lustwandeln konnten, ohne daß eins dem andern auf den Fuß trat. Da wohnte in einer kleinen Hütte eine alte Botenfrau, die hatte sonst Schmerz und Lust in Brief und Zeitung, Weihnachtsgaben und Ostereier allüberall hingetragen, man kannte sie wie Glockenton und Kuckucksruf, bei Alt und Jung war sie willkommen, man nannte sie schlechtweg „Die Gemütlichkeit." Die war nun alt und gebrechlich geworden, und, wie es so geht, die Leute vergaßen sie. Wenn auch wohl einmal eins oder das andere frug: „Wo ist denn nur die alte Gemütlichkeit hingekommen?", so fiel es doch niemandem ein, für sie zu sorgen, ihr ein kleines Scherflein, ein Opfer zu bringen. Und als sie fühlte, daß sie sterben mußte, rief sie ihre drei Buben zu sich, den Franzl, den Hansl und das Nandl, und sagte:

„Kinder, ich muß sterben und bin arm und kann euch nichts vermachen, aber ich weiß was, und sag's euch, das bringt euch Ehr' und Segen, wenn auch nicht Gold und Gut, die machen ja nicht glücklich. Draußen im Garten sind drei Vogelnester, die sollt ihr suchen und jedem soll eins gehören. Du Franzl, kriegst das

[1] Diese eigentümliche „Kritik", die ein gemütvolles echt cornelianisches Märchen einschließt, wurde anläßlich einer Vorstellung in München (7. Okt. 1867) für die „Süddeutsche Presse" geschrieben, gelangte aber wohl ihrer Länge wegen nicht zum Abdruck. Das Manuskript, das aus Heinrich Porges' Nachlaß in den Besitz des Herausgebers kam, wurde von diesem unter Weglassung der die Aufführung betreffenden Schlußsätze und mit Hinzufügung einer Einleitung und einiger Schlußworte zum ersten Male im zweiten Dezemberheft des ersten Jahrgangs der „Musik" (S. 476—480) zum Geburtstag des Meisters publiziert unter dem Titel: „Ein Märchen" von Peter Cornelius. Ein mit Quellenangabe versehener Nachdruck (ohne Hinzufügungen) erschien unter dem Titel: „Die drei Feenkinder" in der „Frankfurter Zeitung" (20. Dez. 1901, zweites Morgenblatt).

Neſt mit der Wundernachtigall; wo die ſingt, da iſt kein Herz ſo hart, es fühlt Wehmut und Luſt, und alle Menſchen werden dich lieb haben um ihretwillen. Du, Hansl, bekommſt die Grasmück', die ſingt ſo geſchwätzig und heiter, daß es Mädchen und Burſchen in die Beine fährt und zum Tanze zwingt. Da wird's immer heißen: „Noch 'n Walzer! Hansl, noch 'n Walzer!" Für dich aber, mein liebes Nandl, iſt die Lachtaube. Wer die hört, und wär' er noch ſo traurig, dem wird das Herz ſchüttern vor Lachen, und er wird Sorg' und Leid vergeſſen. Und wo eins von den drei Vöglein ſingt, da wird's den Leuten faſt wunderlich zu Mut werden, als lebte eure alte Mutter noch."

Und ſie ſtarb, und die Söhne ſuchten die Neſter und fanden ſie und gingen in die Stadt mit dem hohen Turm, und alle Welt lauſchte entzückt ihren lieben Vöglein. Und als ſie früh ſtarben, denn wie mochten ſie die liebe Mutter lang überleben — da ſchwangen ſich die Wundervögel in die Lüfte und ſingen nun überall, ſo weit die Welt iſt, und erzählen noch lange das Märchen von den drei Buben und von der alten, deutſchen Stadt, zu der die Wege jetzt faſt verwachſen ſind, als hätte ſich der wilde, große Garten wie eine Dornhecke darum gezogen.

Ja, wir kennen, wir lieben euch, Franz Schubert, Johann Strauß, Ferdinand Raimund! Ihr Lieblingskinder der alten deutſchen Fee, ihr ureigenſten Söhne unſerer unverlierbaren, deutſchen, geliebten Kaiſerſtadt Wien! Muß man dort gelebt haben, muß man den tiefen Ernſt ohne Effekthaſcherei, den Frohſinn ohne Gemeinheit, den Humor ohne Bosheit Aug' in Auge geſehen haben, wie ſie in Wien zu Hauſe ſind, um den Zuſammenhang des Schubertſchen Liedes mit der unverwüſtlichen Herzlichkeit, des Straußſchen Walzers mit der Anmut und dem Übermut unverdorbenen Vergnügungstriebes, der Raimundſchen Poſſe mit einer Lachluſt, der alles Edle heilig bleibt, völlig zu verſtehen, — ſo führt doch jeder von dieſen drei Genien auch den fernſten Fremdling unmittelbar in das Herz des Wiener Gemütslebens ein. Weil aber in dieſem letzteren auch ein gutes Teil deutſchen Weſens und Geiſtes enthalten iſt, das kein Shylock ausſchneiden ſoll, was wir ihm auch etwa ſchuldig ſein möchten, weil gerade in den

Werken dieſer drei Wiener eines von den Wahrzeichen iſt, an welchen alle Fremde den Deutſchen überhaupt kennt, ſo fühlen wir uns gedrungen, keine Gelegenheit vorübergehen zu laſſen, um das Ewige in dem Walten deutſchen Geiſtes gegenüber den vergänglichen Änderungen der Landkarte zu betonen.

Ferdinand Raimund iſt unſer deutſcher Gozzi; wenn ihn dieſer durch feinere Form übertrifft, ſo hatte Raimund das Glück, in Muſikern wie Wenzel Müller[1] und Konradin Kreutzer[2] Ergänzungen zu finden, welche der Geſamtwirkung ſeiner Stücke den Sieg ſichern. Während unſere Tieck und Platen in ihrem ariſtokratiſchen Gebahren Werke gaben, die nur literariſch wirkten, ohne Eigentum des Volkes werden zu können, ſo hat der praktiſche Dichter-Schauſpieler kühn und naiv mitten ins Volksleben hineingegriffen und die unvergleichlichen Typen eines Valentin, eines Wurzel, eines Florian, für lange Zeit zu Luſt und Behagen der Deutſchen hingeſtellt. Wie der treue Lehensmann in der deutſchen Heldenſage iſt hier der treue Diener, der ſich ſelbſt über den Herrn vergißt, der wahre volkstümliche Held. Was helfen uns alle die Geiſtreichheiten, die auf dem Papier ſtehen und in den zauberiſcheſten Verſen geſchrieben ſind! Menſchen aus Fleiſch und Blut, in Bewegung geſetzt zur Verkörperung der ewigen Lehre, daß Herzensgüte und Lieb' und Treue mehr ſind, höher ſtehen als alle Güter der Welt, und das alles aufgeputzt mit dem bunteſten Wechſel von Erſcheinungen und Szenerien, durchzogen von lachender, harmloſer Laune — das iſt wohl ein Werk, eines Dichters wert, da kann ſich arm und reich, alt und jung an demſelben, allen fließenden Born erquicken, der wie unſer Gerſtenſaft den Unterſchied der Stände aufhebt. Der Dichter, dem ſo etwas gelingt, geht in die Adern der Nation über. Ein „Hobellied“ iſt wie eine Grabſchrift auf manches ſtille ehrenfeſte Menſchenleben, und manchem Deutſchen mögen in den letzten Tagen und Stunden wohl noch die Worte im Herzen ſummen:

[1] 1767—1835, ſeinerzeit einer der beliebteſten Komponiſten.

[2] 1780—1849, als Komponiſt des „Nachtlagers von Granada“ und der Muſik zum „Verſchwender“ auch heute noch bekannt.

Da leg' ich meinen Hobel hin
Und sag' der Welt Ade!

An Raimund muß eine volkstümlich strebende Dichtkunst immer wieder den Anknüpfungspunkt suchen. Wir wundern uns, daß bei dem Überfluß an Dichtern und Musikern nicht neue Talente sich hervortun, welche die bewegenden Ideen unserer Zeit in phantastischen Spielen anklingen lassen, die in dem Rahmen der Raimundschen Stücke beziehungsreiche poetische Gebilde entfalten könnten.

Das schlechte Wetter des Oktoberfestes schien gestern alle Unterhaltungslust, allen guten Humor in die Räume des Schauspielhauses gedrängt zu haben. Büttners Vorwürfe an den Herbst und die Drohung, daß er nächstens mit drei Jahreszeiten genug haben werde, fanden den lautesten Widerhall in den Hörern und brachten die Lachnerven in die rechte Spannung, auf denen dann Florian Lang alle Nüancen vom leisesten Kichern bis zum sonorsten Auflachen hervorzauberte. So erntete er denn auch mit Fräulein Langlott den vollsten Dank eines wirklich erheiterten Publikums, das alle Schmerzen der Theresienwiese[1] in Thaliens Tempel vergaß.

Musikbericht.

(Neue Zeitschrift für Musik, 1867, Nr. 51—52.)

München, Ende November.

Ehe noch der wachsende Mond der Saison uns die wahre Vollmondnacht der Musik brachte, erfreute uns doch schon das allmähliche Zunehmen dieses echt christlichen Halbmonds mit manchem Genuß, auf den wir heute zur Ergänzung unseres Überblicks zurückkommen möchten. Die Wiederaufnahme des „wundertätigen Magus" von Calderon mit Musik von Josef Rheinberger[2] erregte vor allem unsere Aufmerksamkeit. Da leider die spanischen Dramatiker und Calderon als ihr Chorführer immer seltene Gäste auf der deutschen Bühne bleiben, heißt man es doppelt willkommen,

[1] Dort wird das Münchner Oktoberfest alljährlich gefeiert.

[2] (1839—1901). Op. 30 des bekannten und namentlich als Lehrer geschätzten Münchner Komponisten.

wenn einmal wieder der Versuch gemacht wird, dem tiefsinnigen großen Dichter auch bei uns die dauernde Heimat zu bereiten. Dies geschah hier mit einem nicht zu verkennenden guten Willen, der allerdings tiefer wurzelnde Mißstände nicht plötzlich beseitigen konnte, sich aber in den Schranken des als möglich Gegebenen mit Erfolg betätigte. Uns ist das Stück von Calderon ein erbauender Theaterabend vor vielen andern, und Rheinbergers Musik hat daran einen entschiedenen Anteil. Sie ist eine belehrende Studie, wie das Talent an der ihm gestellten Aufgabe wächst. Wir sehen mitten in dieser Arbeit den bis dahin spezifisch musikalischen Komponisten zum Tondichter werden. Die Kräfte steigern sich während des Werkes. Die Ouvertüre entbehrt noch sehr des dramatischen Gepräges, sie ist ein zierlich geschriebenes Musikstück ohne tieferen Gehalt, dem die leicht ins Auge fallende Schwäche anhaftet, vor jedem einigermaßen ernst gehaltenen Schauspiel ebensogut stehen zu können, als vor diesem großen, ja einzigen Teufelsdrama. Auch noch das hübsche G-dur-Idyll und die anmutige Fughette des ersten und zweiten Zwischenaktes verraten kein tieferes Eingehen auf den Sinn des Stückes. Von da an sehen wir den Komponisten sich wärmer und wärmer dem dichterischen Gedanken hingeben, und wie lohnt sich dies für ihn! Denn während er früher in dem bloßen Bestreben, hübsche Musik zu schreiben, es nicht zur eigentlichen Originalität brachte, erwächst ihm nun eine Fülle eigentümlichen Ausdrucks und sein „Sturm", die Beschwörungsformel des Dämons, das Wandeln des Berges sind Züge, die ganz ihm gehören und um so schönere Musik enthalten, als dieselbe von dem poetischen Gehalt des Dramas durchdrungen ist. Hieran schließt sich die weihevolle Musik des fünften Zwischenaktes, dessen Melodik unverkennbar von ethischer Wärme durchhaucht ist, und die spannende Begleitung zu Justinens Versuchung, welche im Zusammenwirken mit einer Gipfelung der Calderonschen Lyrik, der wahren Umdichtung ins Deutsche von Gries und der edlen Darstellung der Frau Dahn-Hausmann, in dem ergriffenen Zuschauer den Wunsch erwecken mußte, daß dies großartige Werk in seiner Münchner Fassung sich auch sonst in Deutschland geneigte Aufnahme erringen möchte.

Der Halbmond ist im Wachsen. Wir müssen der schönen Gaben gedenken, deren uns die Hofkirche teilhaftig machte. Unter Franz Wüllners[1] Leitung hat das Institut der Sängerkapelle einen Aufschwung genommen, welcher es zu einer künstlerischen Zierde Münchens erhebt und ihm einen ersten Platz unter den Domchören sichert. Wüllner verfolgt das Prinzip: die Starrheit der Halbnoten Palestrinas in deklamatorische Lebendigkeit aufzulösen, den poetischen Sinn jedes einzelnen Stückes zum Gesetz des Tempos zu machen, ganz so wie es schon Wagner in Dresden durch seine lyrische Inszenierung des achtstimmigen Stabat mater versuchte. So wird die Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen der Epoche Bachs und Händels soviel näher gerückt, als sie braucht, um uns die Übergänge nicht so unvermittelt erscheinen zu lassen, als dies dann der Fall ist, wenn diese Gesänge in einem schwerfälligen, unerschütterlich langsamen Tempo genommen werden, bei welchem überdies der melodische Faden, der sich auch größtenteils schon hier findet, auseinandergezerrt und unverfolgbar wird. Bei dieser rhythmischen inneren Belebung jener Werke verschmäht es Wüllner anderseits, zu einer modernen Versüßlichung durch studierte Klangwirkungen zu greifen, welche diesem Stil fernliegen, der die Farbe nur in der natürlichen Mannigfaltigkeit der Mischung verschiedener Stimmregister sucht. Es gereicht zu wirklicher Erbauung, die Werke des sechszehnten Jahrhunderts im Munde eines trefflichen musikalischen Chors in unseren Tagen forttönen zu hören. Von festlichem, freudigem Charakter war eine sechsstimmige Messe in B-dur von Palestrina, aus der uns ein Solo-Benedictus für zwei Tenore und Sopran mit Alt am lebhaftesten in Erinnerung blieb. Ernst und schmerzlich klang dagegen die fünfstimmige Messe von Johannes Eccard[2] „Mon cœur se recommande à Vous“ in F-moll. Hier ist das Kleinod eines dreistimmigen Crucifixus in den massiv goldenen Ring des Ganzen gefaßt. Der tiefe Ton der Schmerzen, welcher das Ganze durch-

[1] (1832—1902), wirkte zuletzt in Köln.

[2] 1553—1611, Schüler von Orlando Lasso, einer der größten protestantischen Komponisten, dessen deutsche Lieder namentlich mit zu den schönsten zählen, die wir auf dem Gebiete älterer Chorliteratur besitzen.

weht, sichert diesem Werk vor anderen den Eindruck. Eccard soll zur evangelischen Kirche übergetreten sein und diese Messe noch als Katholik geschrieben haben. Wir sind Romantiker genug, sie als ein wehmütiges Scheidelied von der alten Mutterkirche aufzufassen. Von Wüllner selbst, dessen ernste geistliche Weisen uns wie Bausteine zu einer Brücke aus dem Einst in das Jetzt erscheinen, kam bei jenen Gelegenheiten ein achtstimmiges „Qui sedes Domine" zu Gehör, das in der schließlichen Verbindung einer präludienartigen Einleitung mit einem durchgeführten Fugenthema die originelle Form findet, und in der Schlußsteigerung der acht realen Stimmen in frischer, moderner Harmonisierung seinen Höhepunkt erreicht.

Der Mond nimmt bedeutend zu. — Die Konzerte von Bilse[1] führen uns vor ein Orchester von Jünglingen, von einem Manne geleitet. Es klingt etwas Unbezahlbares, Unpensionierbares aus dem feurigen energischen Strich dieser jugendlichen Quartettschar. Berlioz' Karneval-Ouverture hatte uns gelockt. Andere mögen bei diesem sinnbestrickenden Rauschen der Tonwogen noch so viel kaltes Blut behalten, das kritisch sondernde Urteil geltend zu machen, — wir können es nicht — wir verlieren den Kopf, um nichts als die Ohren davon zurückzubehalten, denn die mitzuverlieren, wäre ein Lichtausblasen vor dem entzückendsten Bild. Wer uns nach dieser hinreißend tumultanten Aufführung ins Gesicht hinein hätte behaupten wollen, wir wären nie in Rom gewesen, hätten nie einen Karneval mitgemacht, hätten nie Moccoli[2] ausgeblasen, nie mit Konfetti bombardiert — mit dem wären wir hart aneinander geraten. Großer Hector! Die Geschichte wird einst dem schlotternden Schatten Rossinis die rechte Antwort auf seinen schlechten Witz geben.[3] Wenn der Zapfenstreich der Tell-Ouvertüre längst eingestellt ist, werden dein Harold, dein Karneval, deine seelenglühenden italienischen Landschaften, das ganze geistes-

[1] Benjamin B. (1816—1900), der gerade mit seinem Orchester von der Pariser Weltausstellung kam.

[2] Moccoli sind kleine Lichter, wie sie beim Karneval abends getragen werden.

[3] Vgl. S. 159.

trunkene Epos deines künſtleriſchen Schaffens immer wieder ertönen und bekunden, wie der Nerv der nationalen Muſikbegabung, der Rhythmus, in dir zur vollendetſten Ausbildung gelangend, dich zum größten Muſiker deiner Nation machte. — Und welchen ſchönen Kontraſt gab nun Bilſe nach dieſem blendenden Bilde von Berlioz in dem erhaben einfach gezeichneten Fis-dur-Andante von Haydn, welches das volle Quartett allein ausführte. Wie neu, wie von geſtern das klang! Aber auch mit welcher Feinheit und Innigkeit des Vortrags wurde es geſpielt! Ja, da hieß es aus dem lauten Taumel der römiſchen Welt in einen kleinen deutſchen Garten flüchten, wo die Menſchen ſo ſchön wie die Blumen ſind und beide friedlich beieinander wohnen. Wir brauchen nicht mit Fauſt einen Zaubermantel zu wünſchen, die Kunſt leiht ihn uns, das fühlten wir an jenem Abend.

Der Mond iſt im Wachſen; er ſteht auch hell am Himmel, doch ſchwere Wolken gleiten oft über ihn hin und verkümmern ſeinen Glanz Das zweite Odeonkonzert brachte die D-moll-Sinfonie Schumanns nicht zur vollen Geltung. Die Bläſer hatten noch mit der neuen Stimmung zu kämpfen, was an mannigfachen Schwankungen in der Reinheit fühlbar wurde. Außerdem nimmt die doppelte Beſetzung der Bläſer den Soloſtellen allzuviel von ihrem individuellen Charakter, und iſt bei einer Anzahl von acht Kontrabäſſen das übrige Streichquartett nicht in der verhältnismäßigen Stärke beſetzt. Doch abgeſehen von dieſen techniſchen Übelſtänden war auch die geiſtige Wiedergabe des Werkes durch manche Mißgriffe in Tempo und Phraſierung geſtört. Schumann iſt eben ein von der Münchner Konzertmuſe ſtiefmütterlich behandeltes Kind und benimmt ſich dann natürlich auch linkiſch und unwirſch, wenn er einmal zur Geſellſchaft Zutritt erhält. Die „Hebriden“ von Mendelsſohn waren eine gelungene Produktion. Rubinſteins Ouvertüre zu „Dimitri“ iſt wie ein keck und flüchtig gemaltes Transparent, das mit guter Beleuchtung einmal ſeine Wirkung macht; es darf nur nicht den Anſpruch der Freske erheben und öfter oder eingehender betrachtet ſein wollen, dabei würde es in der Wertſchätzung ſinken. Der Moment des Abends, wo unſer Mond in völlig ungetrübtem Glanze leuchtete, war eine herrliche Arie des

Groß- und Altmeisters Händel in E-dur, welche Fräulein Mallinger vollendet schön vortrug und Herr Brückner mit feinfühligem künstlerischem Geschmack auf der Geige begleitete. Jeder Ton dieses gediegenen Stückes, dessen Doppelweise für Stimme und Geige sich im Ohre gattet wie Reseda und Rose im Geruch, war Gold wert, war echtes Gold unseres Saison-Mondes, der sich deswegen auch dann nicht trübte, als dieselbe geniale Sängerin die schlechte Arie unseres geliebten Weber sang, für den wohl die Worte gelten mußten, die seinen Max entschuldigen: „Schwach war er, obwohl kein Bösewicht!"

Es ist Vollmond: die Florentiner[1] spielen. Die Mollquartette in G, D und A von Haydn, Schubert und Beethoven, die glückliche Konstellation der drei leeren Geigensaiten, die über diesem Programm schwebte, macht es uns zu einer Lebenserinnerung. Was wir je Schönes erlebt hatten von diesem Zauberspiegel des deutschen Quartetts, der eine Weltgeschichte des Gemütslebens vor dem Auge der Seele entrollt, wurde heute wieder ganz lebendig, ganz unser Eigentum, und alle edelste Wollust des Empfindens drängte sich in den stolzen Gedanken: ein Deutscher zu sein, Musiker zu sein, diese Sprache zu verstehen, Bürgerrecht zu haben in der Heimat der Geister. Was uns vom ersten Ton dieser Quartette an sogleich mit einer freudigen Überraschung begrüßte, war die Wahrnehmung, daß wir es hier nicht bloß mit vornehmen Künstlern, sondern auch mit vornehmen Instrumenten zu tun haben. Eine solche Verschmelzung des schönsten Klanges in Kraft und Zartheit haben wir nie gehört. Ist es doch, als ob der sündengeplagte Schatten eines Straduarius nächtig wandelnd nicht Ruhe finden mochte, bis er ein Quartett von solcher Gleichheit des Tons zurecht geschnitzt und alle Glut des Fegfeuers mit ein paar aufgehaschten Körnchen Manna hineinverschmolzen hätte, um dann bei dem ersten ertönenden Akkord endlich zum ewigen Asyl emporzuschweben, so geistig, so verklärt ist die Klangwirkung dieser Instrumente. Und ganz solcher wundertätigen Gaben würdig sind auch diese vier Künstler, ein Paar von Deutschen mit einem Paar

[1] Das berühmte Florentiner Streichquartett (damalige Zusammensetzung: Jean Becker, Enrico Masi, Luigi Chiostri und Friedr. Hilpert).

Italiener in freier, schöner Vereinigung, denn wir haben ein so reines Aufgehen in der Idee des Quartetts bis jetzt nicht kennen gelernt. Da gibt es kein „Jean Becker und Genossen", da gibt es auch nicht mehr den mindesten Hauptakzent auf der ersten Geige; da ist alles nur erfüllte Intention, tongewordener Geist; indem wir das magische „Wort" vernehmen, vergessen wir die einzelnen Runen, die es bilden. Mit immer wachsender Spannung folgten alle Hörer aus dem mit Anmut und Innigkeit vorgetragenen Quartett von Haydn mit seinem H-dur-Andante, das wie ein stiller kleiner Waldsee den blauen Himmel spiegelt, in das subjektiv unruhige Schubertsche Quartett, dessen Variationen Jean Becker mit bescheidener Unübertrefflichkeit vortrug, während uns die Gesangsstelle des Violoncell hier das einzige Mal an Wärme des Vortrags zu wünschen übrig ließ, bis zu den vorüberhuschenden Schatten des Finales, deren überhandnehmendes Umringen der Beschwörende selbst mit einem aus voller Brust gesungenen frommen Lied zu bannen sucht. Vergebens aber wäre es, den Eindruck des großen A von Beethoven auch nur mit einem Wort andeuten zu wollen. Bei der seltenen Gelegenheit, diese Werke zu hören, ist es jedesmal ein Ereignis, das lange Zeit seine Ringe in den erregten Wogen des Innern schlägt. Vorher und nachher brütet man über der Partitur und sinnt über diese Apokalypse in der Bibel unserer großen Tonmeister. Noch tagelang nachher sahen wir Gesichter wie von Sonnenschein sich erhellen, wenn von diesem Quartett die Rede war. „Das trifft an eine Stelle im Herzen, wo nichts anderes hinrührt!" hörten wir sagen. Und an eine solche Stelle in unserem Andenken, wo nichts sie verdrängen soll, setzen wir die Namen Becker, Masi, Chiostri und Hilpert als rechte, geweihte Interpreten des heiligsten Wortes, das die Tonmuse gesprochen, seit sie auf Erden wandelt.

Ja, es ist Vollmond — und die Mondsüchtigen erheben sich und wandeln über Paläste und Kirchendächer hin. Der Schlimmsten einer ist Hans von Bülow. Der ist ganz in das Beethovenviertel hineingeraten und klettert und tanzt da ganz lustig in Regionen und auf Turmpfaden herum, wo sich auch bei Tage wenige hinwagen und selbst die geübtesten Dachdecker nicht. Ja, es

ist Somnambulismus, es ist tiefe und unheilbare Krankheit in diesem vollmondnächtigen Treiben. Und doch ist die Schar immer im Zunehmen begriffen, welche einen solchen ekstatischen Zustand für einen besonders gottbegeisterten hält, und aus den Reden eines solchen Verzückten alle Wunder und alles Geheimnis der Welt ahnen möchte! Das sah man wieder an den gefüllten Räumen des „Museum", wo Bülow dem Publikum seine Beethoventräume erzählt. Wie da alles atemlos lauschte, wie man empfand, daß jeder davor erschrocken wäre, auch nur zu räuspern, weil er einen Ton von diesen göttlichen Träumereien zu verlieren bebte. Und wir gestehen, es steckt an! Wir meinten nun auch in dieser Hammerklaviersonate den Hammer des Thors zu vernehmen und den grimmen Gott sich neigen zu sehen vor Freias Kosen, glaubten Loge im Scherzo lachen zu hören und lauschten dann im Adagio der Klage um Baldurs Tod und sahen dann in der Fuge die Zwerge sich plagen, einen neuen Baldur zu machen und mit allen Künsten sich mühen und doch keinen mehr zustande bringen. Ja wir folgten nun so gläubig allen Interpretationen, daß wir ganz gestört auffuhren, als jemand in unserer Nähe bewundern wollte, daß Herr von Bülow das alles so auswendig wüßte. Aber verehrteste Zuhörerin, das ist ja Krankheit, Mondsucht! Auswendiglernen! O nein! Der Kranke liegt schlummernd im Vollmondschein und der Mond schreibt ihm das alles ins Herz! Ja, wenn Sie mit dem Briten sagen wollen: by heart! dann haben Sie recht, dann sagen Sie: Bülow weiß alles, was er spielt „aus dem Herzen!" Und wir fügen hinzu: wenn er spielt, ist immer Vollmond!

Beim Jahreswechsel.

(Neue Zeitschrift für Musik, 1. Jan. 1868.)

Wir möchten uns einen Januskopf wünschen mit einer pessimistischen und einer optimistischen Nase, um in unserem Wittern und Ausspüren der künstlerischen Verhältnisse beim Jahreswechsel nach beiden Seiten gerecht zu werden, denen die alles schwarz sehen, und den andern, denen alles rosig erscheint. Aber wir sind

einmal nur dazu gemacht, alles optimiſtiſch zu nehmen, wir ſchlagen auch gern ein wenig an unſre Bruſt und geſtehen ein, daß wir es deshalb nie zum vollen, bruchloſen Schopenhauerianer bringen konnten, ob wir auch mit einer Welt von gutem Willen und mit einem Quentchen Vorſtellungskraft dem großen Weiſen nahten. Uns war für das Auffaſſen der Welt und ihres Willens der joviale Brocken Weisheit verdaulicher und belehrender, den wir zuerſt in einer fröhlichen Stunde von Liſzts Lippen hörten: Mundus vult Schundus.

Es war in Weimar in Goethes Garten. Die enthuſiaſtiſche Paſtorin Steinacker bewohnte das kleine Goethehaus mit ihrer Familie und zeigte uns eifrig alle Spuren lebendigen Erinnerns an das irdiſche Wandeln des Unſterblichen. Es wuchſen da eine Menge kleiner blauer Blumen; Damroſch, der uns begleitete, erklärte uns, daß ſie griechiſch Synadelphos genannt würden, weil immer zwei an einem Stiel blühten — und Liſzt, anmutig wie immer, bückt ſich raſch und bricht jedem von uns eine ſolche Blume. In welchem alten Taſchenbuch mag die blaue Blume fortblühen? Jenes Wort der Weisheit iſt uns im Geiſte haften geblieben, und wenn wir uns am ernſtpredigenden Schopenhauer müde bewundert hatten, wie vollkommen er die Nichtigkeit der Welt in ihrer ganzen unanſtändigen Nacktheit bloßlegt, ſo dachten wir zur Erholung an unſren lächelnden Liſzt, der blaue Blumen verſchenkt, und ſagten: Mundus vult Schundus.

„Die Welt will Schund“. In dieſem humoriſtiſchen Kernſpruch drängte ſich ſeitdem unſer peſſimiſtiſcher Groll zuſammen, wenn es uns und „den Freunden ſchwüle um Mittag ward“, ſo oft wir ſehen mußten, wie reichlich dieſer Schund dargeboten, mit welchem Jubel er aufgenommen wurde. Dann aber ſtärkte ſich unſer Optimismus alsbald wieder an der köſtlich erfundenen Idee der „Nachwelt“, welche uns wie kühlender Abendhauch von dem drückenden Realismus der Mitwelt befreite. Wir erquickten uns an dem geiſtigen Schattenſpiel dieſer ewig frevelnden, ſündigen Mitwelt, die von dem ſtrafend ausgeſtreckten Rächerarm der Nachwelt verfolgt wird; wir ſchauten mit lebhafter Teilnahme dem eifrigen Treiben der vielen zu, die mit der Mitwelt gehen, und dem er-

habnen Wandeln der wenigen, die sich nach der Nachwelt richten; wir ergötzten uns besonders mit behaglicher Ironie an der Doppelrolle, welche viele als Mitweltler und zugleich Nachweltler zu spielen haben, die in ihrem ernsten Charakter als Nachweltler den Klapphut ihrer Bewunderung krampfhaft unter dem Arm zusammenpressen, wenn Bachs oder Beethovens königliche Schatten vorüber schweben, und doch als Mitweltler ihre Höflichkeit nur Hausknechten des Elysiums zuwenden. Aber daraus sog unser Optimismus immer die köstlichste Nahrung, wenn wir inne wurden, daß Leben und Kunst auf ihren Bahnen einen steten Trieb nach Vollkommenheit, nach Vollendung bekunden, wenn uns aus Werken der Gegenwart ein Geist anhauchte, der uns zum Nachweltler weiht, vor denen wir auch heute schon jenen Klapphut abnehmen und schwingen, Werke, die wie goldne Äpfel aus Freias Garten unter den mancherlei Süßigkeiten und Goldschaumnüssen am Baum der Zeit prangen. Ein solches Werk hat uns das vergangene Jahr gebracht, und wir Künstler dürfen ihm deshalb mit Fug und Recht ein fröhlich dankendes Scheidelied singen.

Es war von hoher Wichtigkeit, von schwer wiegender Bedeutung, daß es Richard Wagner gegeben war, seine „Meistersinger" zu vollenden. Zeigte ihn die ganze bisherige Entfaltung seines künstlerischen Schaffens als dazu berufen, die dramatische Tondichtung neuen Gestaltungswegen zuzuweisen, so war es von höchstem Wert, nachdem er eine Reihe glänzender Muster für die Behandlung tragischer Konflikte gegeben, auch für die heitre, ironische Wiederspiegelung gemütlichen Dichtens und Trachtens ein Beispiel von ihm zu haben. Als solches, als eine Wagnersche komische Oper, war das Werk wohl in seinem ersten Keim zu betrachten. Doch eine Fülle von tiefen Lebenserfahrungen, ein Reichtum von neugewonnenen Anschauungen, die schmerzlich stolze Empfindung einer ewig unausfüllbaren Kluft zwischen dem Künstler und der umgebenden Welt drängten sich seitdem wie in ein Asyl in den Rahmen dieser leichten komischen Oper, als der einzigen Form, in welcher sie zum Ausdrucke gelangen konnten und haben aus dem Hans Sachs einen Höhepunkt, ein Reifstes in Wagners Entwicklung gemacht. Die „Meistersinger" sind nun das Konterfei deutschen Wesens

geworden, wie es der Dichter in seiner Seele schaut und erlebt, mitleidet und mitlacht; sie sind eine Apologie des Künstlertums gegen das Philisterium, sie enthalten allen sprühenden Zorn und alles schallende Gelächter, welches dem Dichter in einem so wundersam bunten Leben die Afterkritik, die prahlende Stümperei, die Niedrigkeit der Kunstanschauungen erregte. Der stete und notwendige Kampf zwischen Alt und Neu in der Kunst, der gerade auf Wagners Leben so bestimmend einwirkt, ist in den Charakteren des jungen Edelmannes, Hans Sachs und der anderen Meistersinger mit unvergänglichen Zügen gezeichnet, und wir dürfen wohl behaupten, daß der gemilderte, ruhigere Wagner sich selbst zu der Figur des Hans Sachs gesessen hat, als der beste Studienkopf, den er für diesen Teil seines Gemäldes just finden konnte. Auch zu „Beckmesser" kennen wir die anregende Individualität unter den „berühmten Zeitgenossen", und wir haben unsere harmlose Schadenfreude daran, daß diese ästhetische Autorität[1] unter dieser Maske vielleicht länger den Reigen bekannter Gestalten mittanzt, als es ihr ohne Verkleidung vergönnt sein möchte. — Was die „Musik zu dem Sujet" betrifft, wie man es auch noch im neuen Jahre des Heils von Künstlern und Laien schlechtweg wird bezeichnen hören, so ist uns mancher Blick in die Partitur und in frohen Stunden manche gesungene Mitteilung aus bester Quelle zu teil geworden, und wir hegen mit so manchen Freunden und näher Eingeweihten von den ersten Biebricher Noten[2] an den Glauben, daß dies die dauerndste, volkstümlichste Schöpfung Wagners sein wird. Wer die Einleitung unter des Meisters eigener Leitung in der rechten Bewegung und mit der entsprechenden Verteilung von Licht und Schatten gehört hat, welche schwer zu treffen ist und fast überall verpfuscht wird, der kennt die Oper, der weiß, wie alles

[1] Die Anspielung auf Hanslick ist hier deutlich; tatsächlich hieß der Merker in dem Dichtungsentwurf des Jahres 1861 „Veit Hanslich" (sic); viel witziger und boshafter ist eine mündliche Tradition, nach der Wagner den Merker als „Hans Lick, ein Schreiber" habe bezeichnen wollen. Ein Nachklang davon wäre dann die Stadtschreiberwürde Beckmessers.

[2] In Biebrich am Rhein begann Wagner mit der musikalischen Ausarbeitung des Werkes.

übrige werden mußte. Wir freuen uns darauf, demnächst eingehende Schilderungen der veröffentlichten Partitur mitzuteilen und noch mehr, die Gewißheit aussprechen zu dürfen, daß das Werk im Frühling dieses Jahres in München zur Aufführung kommen wird.

Hierbei finden wir zugleich den Punkt, wo wir an den vorjährigen Neujahrsartikel des verehrten Redakteurs dieses Blattes anzuknüpfen vermögen, um unser heutiges Wort als Glied in der Kette zu dokumentieren. Es war dort unter drei Wünschen, die an so manches deutsche Märchen erinnern, auch der sehnlichste hervorgehoben, daß sich eine deutsche Stätte bieten möchte, an welcher praktisch das Werk fortgesetzt würde, welches einst Liszt in Weimar begonnen. Diese Stätte ist jetzt gesichert: sie heißt München. Jede staatliche und künstlerische Gewähr dafür bietet der tatkräftige Wille eines musikbeseelten Monarchen und das einmütige Zusammenwirken der artistischen und verwaltenden Leitung unter Bülow und Perfall.[1] Schon die nächsten Zeiten werden Zeugnis von dem günstigen Umschwunge geben, welcher durch das einheitliche Walten zweier Männer erfolgen muß, welche nicht allein Kapazitäten, sondern auch Charaktere sind. Wie bedingt auch von Glück und Verhältnissen die erstrebten Erfolge sein mögen, wir begrüßen mit innigster Genugtuung die Bürgschaft, welche in der freundschaftlichen Beziehung dieser beiden ehrenhaften Namen gegeben ist, daß fortan München wieder einmal ein Ausgangspunkt werde für ein Ausüben der Kunst um der Kunst willen, des Schönen dem Schönen zu Liebe, zu ewigen, nicht zu eitlen, vergänglichen Zwecken, und wir laden die flüggen, freizügigen Leser unseres Blattes schon heute mit frohem Mute zur Teilnahme an der Lust unseres Frühlings ein, der auch der Kunst ein Frühling zu werden verspricht.

[1] Karl von Perfall (geb. 1824), heute noch Hofmusikintendant in München. Leider erfüllten sich die von Cornelius ausgesprochenen Hoffnungen nicht (Vgl. Bülows Brief an Raff. 13. April 1869).

„Die heilige Eliſabeth“ von Franz Liſzt.

Erinnerung an die Gründungsfeier der Wartburg.

(Almanach des „Allg. d. Muſikvereins“. Erſter Jahrgang 1868. S. 137—144.)

Es gehört Mut dazu, ein Künſtler zu ſein. Wer im bürgerlichen Leben durch redliches Wirken ſeinen Platz ausfüllt, den darf niemand ungeſtraft auf offner Straße mit Beleidigungen überhäufen. Wer aber mühſam den ſteilen Pfad zum Parnaß erklimmen will, muß darauf gefaßt ſein, auch von den Unberufenſten und bedenklichſten Schwätzern jede Schmähung, jede Verunglimpfung zu ertragen. — Sowie der Bedeutendſten, ſo auch der Mutigſten einer unter den Künſtlern unſrer Tage iſt Franz Liſzt. Vom erſten Tage ſeiner öffentlichen Laufbahn an brachte Liſzt nicht nur die beſondere Befähigung mit in die Schranken, ſondern auch den moraliſchen Mut, die künſtleriſche Überzeugung und das Einſtehen für ſie vor aller Welt. Es gehörte Mut dazu, die großen Sonaten von Beethoven in die Konzertprogramme aufzunehmen zu einer Zeit, wo dieſe Werke noch bei einer ſehr überwiegenden Majorität wirklicher Muſikkenner — der damaligen Schwätzer nicht zu gedenken — für verrückt und hirnverbrannt gehalten wurden. Es gehörte Mut dazu, die Tanzſzene von Berlioz zu ſpielen, von dem eine Autorität wie Roſſini geſagt hatte, daß dieſer junge Mann alles machte, nur keine Muſik. Es gehörte Mut dazu, das Konzertſtück von Weber einem klaſſiſch geſinnten Pariſer Publikum vorzuführen, das durchaus nichts von einem Mr. Weber wußte. Wir brauchen es nicht aufzuzählen: es gehörte Mut zu „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“, Mut zum „Benvenuto Cellini“, Mut und Begeiſterung zu all den reichen und kühnen künſtleriſchen Taten, bei deren Ausführung Liſzt wie kaum ein andrer mit Hohn und Verkennung zu ringen hatte. Es gehörte endlich der entſchiedenſte Mut der Seele dazu, von dem Thron des allbewunderten Virtuoſen herabzuſteigen und im Ringen nach hohen geiſtigen Zielen Studien vor den Augen eines Publikums zu machen, das ſich ſo ungern in ſeiner Bequemlichkeit geſtört ſah, Liſzt ein für allemal

als Virtuos bewundert und abgetan zu haben, und ihn noch einmal als Tondichter von Anfang an studieren sollte. Wenn nun Liszt seit einer Reihe von Jahren eine immer wachsende Schar von Verehrern für seine Tondichtungen begeisterte, wenn er weiteren Kreisen auch da, wo man seinen Orchesterkompositionen beharrlich die Aufnahme streitig macht, doch durch seine Klavierwerke, die zur Zeit in keines geachteten Virtuosen Repertoire mehr fehlen, rühmlichst bekannt wurde und selbst dem kühlsten Teilnehmer an den Kunsterscheinungen durch die Unablässigkeit seines Ringens Achtung abzwang, so sahen alle unparteiischen Kunstfreunde und zunächst die Teilnehmer an dem Meininger Musikfest mit gespannter Erwartung seinem neuesten größeren Werke, der „Legende von der heiligen Elisabeth", entgegen, über welches seit seinem ersten Erscheinen in Pesth und München schriftlich und mündlich nur die günstigsten Urteile ins Publikum gedrungen waren, indem Gegner und Freunde der Lisztschen Muse übereinstimmten, daß hier Liszt endlich mit einem so gereiften stilvollen Werk aufgetreten sei, daß es die sonst auseinandergehenden Meinungen über sein geistiges Schaffen zu seinen Gunsten in Beifall und Zustimmung vereinigen müsse. Nach den erhebenden Tagen des Musikfestes in Meiningen, von denen her so manches Tongemälde des vielseitigen Meisters sein treu bewahrtes Spiegelbild in der Seele vieler Hörer zurückgelassen hatte, war nun in Eisenach eine hochansehnliche Schar von Musikern und Musikfreunden versammelt und harrte Lisztz Elisabeth entgegen, die zur achthundertjährigen Gründungsfeier der Wartburg aufgeführt werden sollte, zu welchem feierlichen Zweck Liszt das Werk seit einem Dezennium, nach mancherlei Unterbrechungen, ausgeführt hatte. Alles war gespannt, die meisten wohl durch das Fest schon freudig erregt, die Freunde riefen es sich im Begegnen wie eine Losung zu: heute die Elisabeth! —

Liszt ist Gelegenheitsdichter im Sinne Goethes; in der ganzen Reihe seiner Tondichtungen ist fast überall der engste Bezug auf seinen Lebensgang nachzuweisen. Es ist nicht jener Tiefsinn in ihm vorherrschend und bestimmend, mit welchem andre ein Urbild des Schönen in sich erschauen und es vom Leben unbeirrt, ja dem Leben zum Trotz, reiner und reiner zu gestalten streben. Ihn muß

das Leben zum Schaffen reizen und anregen, es muß zu rechter Zeit die Frage an ihn stellen, und er wird, frisch in sein Innres greifend, die rechte Antwort geben. Seiner Kraft und seines Geistes sich bewußt und durch sein Spiel im Besitz des Mittels vollkommenster Darstellung seines Inhalts, würde er in erregten Stunden alle Fülle seines Gemütes nur den Freunden am Klavier ausströmen, aber das Leben bringt ihm die Momente entgegen, wo, wie wir sagen möchten, seine Stimme nicht mehr ausreicht, zu einer großen Menge zu reden; er verdichtet sein Material, das Orchester wird sein Klavier, sein bei fröhlichem Mahl aus Brot geknetetes Figürchen wird Tonmodell und Marmorstatue, wobei das vornehmere Material einen rückwirkenden Einfluß auf die Gestaltung seines Gedankens übt, wenn auch der Kern schon im ersten Entwurf gegeben war. — Die Schaumblasen des Weins werden zu Perlen, Etuden zu sinfonischen Dichtungen, sein Gebet im stillen Kämmerlein zur Graner Messe. So entstanden seine ersten Klavierphantasien, in welchen bei allen Symptomen der Sturm- und Drangzeit dennoch Liszt als epochemachender Harmoniker schon ganz da ist, aus dem naheliegenden Lebensbedürfnis, den Überschuß an virtuoser Kraft, der sich da plötzlich, weit über alles geistig Geforderte, entwickelt hatte, in die entsprechenden Formen zu fassen: reizende Sängerinnen gesellten sich dem fahrenden Virtuosen — da erblühten ihm Lieder auf den Wanderpfaden. Das welterschütternde Jahr 1830 macht ihn zuerst zum Sinfoniker, es begeistert ihn zu einer Sinfonie, aus der sich nur die Keime zur »Héroide funèbre« erhalten haben. Wenn wir „Tasso“ und „Mazeppa“ in ihren ersten Gestaltungen, sowie die sinnigen „Bilder aus den Wanderjahren“ Reiseeindrücken verdanken, so sind gewiß die »Préludes« und die „Bergsinfonie“ eben sowohl durch die persönliche Bekanntschaft mit den Dichtern Hugo und Lamartine als durch ihre betreffenden Dichtungen vermittelt. Seit Weimar können wir vollends diesen Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung Schritt für Schritt verfolgen. Die Männerquartette „Mehr Licht“ und das zauberisch wirksame „Über allen Gipfeln“ von Goethe sind wie die ersten Begrüßungstöne, welche ihm das dortige Leben entlockt. Zum Herderfest

entstand der „Prometheus“, die „Festklänge“ zum Jubiläum der hochverehrten Maria Paulowna, zum Goethe- und Schillerfest die „Faustsinfonie“ und die „Ideale“, und was konnte diese reiche Kette von Beziehungen schöner abschließen, als ein Werk, in welchem eine heilige Volksheldin dieses Thüringens, welches den gereiften und geklärten Liszt dem deutschen Genius wieder in die Arme führte, besungen und verherrlicht wurde! Wir erkennen und empfinden mit Freuden den schönen Zusammenhang in Leben und Kunst, der darin liegt, daß Liszt das ruhigste und klarste Werk seines Lebens demselben erlauchten Hause als Weihegesang der Wartburg darbringt, welches, seit seinem Bestehen der Förderung geistiger Interessen hingegeben, auch ihm die Muße, die Möglichkeit verliehen hatte, für sich und andere höchste Ziele zu erstreben, ja zu erreichen. Die ersten Anfänge der „Elisabeth“ blühten dem Tondichter noch mit jenen wilden Reben ins Fenster, die sich an seinem Studierzimmer auf der Altenburg emporrankten, und der Jagdgesang des Landgrafen mochte ihm wohl in einsamem Schlendern durch jenes Webicht eingefallen sein, wo einst Frau Holle ihr Wesen trieb. Als ihn dann sein Lebensgeschick in entlegene Fernen führte, war sein Werk ihm ein gutes Geleit, ein Band, das ihn an die Stätte seiner erfolgreichsten Wirksamkeit fesselte. Das Band zog ihn zurück, denn wir durften mit Freude Zeuge des Festes auf der Wartburg sein, wo der Meister selbst sein Werk leitete, wo in dem vollkommen schön in mittelalterlichem Stil hergestellten Sängersaal eine glänzende Versammlung Haupt an Haupt diesen Tönen lauschte, wo ein David, Reményi und Kömpel[1] die ersten Geigen führten, Frau Diez und Feodor von Milde[2] die Hauptpartien unübertrefflich sangen, die Chöre unter Müller-Hartungs[3]

[1] Drei Meister der Violine: Ferdinand David (1810—1873), durch seine Leipziger Tätigkeit weit berühmt; Eduard Reményi (eigentlich Eduard Hoffmann) 1830—1898, namentlich als Wandervirtuose bekannt geworden; August Kömpel (1831—1891).

[2] Hans F. v. Milde, Cornelius' Freund und Gemahl der von dem Meister so hoch verehrten Rosa, der erste Telramund und Cid (1821—1899). (Vgl. Briefe von Peter Cornelius an Feodor und Rosa v. Milde, Weimar 1901.)

[3] Karl Müller-Hartung (geb. 1834), Begründer der Weimarer Musikschule (1872).

Leitung Vorzügliches leisteten, und wo dann ganz wie in den guten alten Zeiten der thüringische Herzog und sein erlauchtes Ehegemahl nach allen Seiten hin mit den Gästen in freundlicher, wirtlicher Weise verkehrten, während Liszt mit seinem freudig erleuchteten Antlitz vielleicht im stillen seiner Schutzheiligen dankte, die ihm nach so manchen mühsamen Weltfahrten wieder einmal einen fröhlichen thüringischen Abend bereitete.

Liszt wurde zu der besondern Form der Elisabeth, zu dieser Folge von Bildern aus dem Leben der Heiligen, durch eine der unseren nahe verwandte Kunst angeregt, durch die Malerei. Es sind die poesievollen Kompositionen von Moritz Schwind, an welche Liszt seine musikalische Gestaltungsweise des Stoffes anlehnte. Wir dürfen wohl sagen, daß, wenn Moritz Schwind (neben so manchen Zügen, die in seinen Bildern lebendige Eindrücke aus den musikalischen Romantikern, besonders Weber, verraten) eines seiner sinnigsten Bilder aus der Klavierphantasie Beethovens mit Chor herausgedichtet hat, Liszt wiederum die Musik mit dem vollsten Erfolg aus den Anschauungen der Schwesterkunst bereicherte. Wir begegnen auf den geistigen Pfaden Liszts öfters solchen Momenten, wo er neben der Poesie auch aus der edlen Malerkunst seine schönsten Eingebungen schöpft. So begeistern ihn Kaulbach zur „Hunnenschlacht", Cornelius[1] zu den „Seligkeiten", und die äußerst glückliche Einteilung seiner Faustsinfonie in drei Porträtsätze ist durch die Anschauungen der Typen hervorgerufen, in welchen Ary Scheffer[2] die drei hervortretendsten Charaktere in Goethes Gedicht zu verkörpern wußte. In Übereinstimmung mit dieser Art ihres Entstehens trägt die „Elisabeth" von Liszt vorwaltend den Eindruck des Malerischen an sich; das Werk übt vornehmlich durch die Farbe, durch Licht und Schattengebung einen Zauber auf uns aus. Ganz in der Art wie in Friedrich Prellers[3] Odysseebildern ist das Landschaftliche überwiegend, ohne daß dabei die Figuren bloß als Staffage behandelt wären. Durch eine meisterhafte und völlig nur ihm persönlich eigne Feinheit in der

[1] Natürlich Peter von Cornelius, der Oheim unseres Meisters.
[2] Ary Scheffer (1795—1858), Maler, Freund Liszts.
[3] Der berühmte Landschaftsmaler (1804—1878).

Harmonisierung und in der Wahl der Klangfarben seiner Orchestration weiß Liszt jedem einzelnen Bilde einen Grundzug von Stimmung zu geben, der jeder einzelnen Abteilung in der Tat den Charakter eines Gemäldes aufprägt. Das erste Bild, das Zusammentreffen der bräutlichen Fürstenkinder, ist ganz von Sonnenschein durchdrungen und erwärmt. Alles ist von einer durchsichtigen, reinen Luft umgeben. Das fröhliche „Willkommen!", des Landgrafen herzlicher Empfang, des Magyaren ritterlich treues Wort, der kosende Schwarm der spielenden Kinder, alles ist durch die eigentümlichste Mischung von Harmonien und Klangfarben in ein festliches, glitzerndes Sonnenlicht gehüllt, und wiederum dient doch dieser ganze Farbenreichtum nur dazu, die beiden Kinder in das rechte Licht zu setzen, welche nur durch wenige Worte voll der lieblichsten Einfalt geschildert sind. Das zweite Bild ist eine erquickliche Waldlandschaft mit einem vollblühenden wilden Rosenstrauch im Vordergrund. Duett und Chor des Rosenwunders sind ein reich hervorquellender Born schöner wohltuender Musik; dem Eindruck dieses edlen und aus einem von keiner Aufklärung zu vernichtenden Wunderglauben des Gemüts entsprossenen Stückes wird sich kein fühlender Mensch, wes Landes und Glaubens er sei, entziehen können. Achtung und Bewunderung für alles Schöne, das frühere Zeiten uns gegeben; aber hier ist auch einmal ein in seiner Art Höchstes und Unübertreffliches gefunden, wenn auch der Autor nicht von dem Vorwurf loszusprechen ist, daß er noch unter uns lebt. Das dritte Bild ist ganz Burghof, mit gewappneten Scharen und wehenden Fähnlein gefüllt; auf den Gesichtern der Kreuzfahrer ist ein eignes Gemisch von heiliger Begeisterung und Lust zu Kampf, Abenteuern und Wanderung. Ergreifend hebt sich von dieser Umgebung das Bild der scheidenden Gattin und der beiden Kinder ab, die mit den paar Terzengängen der beiden Klarinetten so geschwisterlich lieblich gemalt sind. Der fünfte Teil, die Vertreibung Elisabeths mit ihren Kindern von der Wartburg, ist ein stürmisches Nachtgemälde; die Figuren sind nur vom Zucken der Blitze erhellt, welche gleich nach dem Anfang in dem zornigen E-moll-Motiv der Bässe auflodern. Um so edler treten in dieser Rembrandtschen Beleuchtung die Züge der Dulderin hervor, deren persönliches Motiv,

das Hauptmotiv des ganzen Werkes, gedrückt und klagend unter der Last chromatisch aufstürmender Harmonien erscheint, bis es zuletzt in schmerzlicher, aber ungebrochener Haltung wieder über den nur noch leise nachgrollenden Lauten des Sturmes ertönt. Es bildet den Übergang in das fünfte Bild: Elisabeth und die Armen, den hervortretendsten, vollendetsten Teil des Ganzen. Hier sehen wir zunächst die anhaltenden lyrischen Studien Liszts in seiner späteren Zeit vom vollsten Gelingen gekrönt. In der großen Gesangsszene der Elisabeth ist nicht der leiseste Kampf des dichtenden Instrumentalisten mit der gesanglichen Wiedergabe des Wortes mehr zu bemerken, bei strenger, ausdrucksvoller Deklamation ist dennoch zugleich ein dem Sänger völlig zusagender, dankbarer Stimmensatz und eine fein berechnete Dynamik des Orchesters entwickelt, die dem Vortragenden die Wirkung sichern und im Munde einer Sängerin wie Frau Diez zum nachhaltigsten Eindruck sich steigern. Der Chor der Armen ist ein Stück, für das man keinen Vergleich hat, es steht einzig da und erringt wohl unter den Einzelheiten des Oratoriums den Preis. Diese dumpfen, trüben Klänge sind wie Nebelstreifen, die sich über das öde Haideland breiten, auf welchem Elisabeths Hütte steht. Es ist, als ob alle Not, alle Sorge des Lebens sich in den Rahmen dieser hundert Takte dränge. Man lauscht mit angehaltenem Atem, mit gepreßtem Herzen und ist von einem Freudenschauer durchströmt, wenn aus diesem schmerzlichen Gesang das Lob der Heiligen sich erhebt, als würden diese Armen zu Engeln, welche die Schwester grüßen Elisabeths Tod und der Engelgesang zum Schluß vollenden dies Bild, das an Macht der Charakteristik und tiefem Gemütsausdruck an die alte niederrheinische Schule erinnert. Das sechste Bild zeigt eine alte deutsche Stadt mit gotischen Türmen als Hintergrund zu dem Bestattungszug der Heiligen. Aus dem immer wachsenden Zusammenklang der Glocken, des Chors, des Orchesters, der Orgel erhebt sich das persönliche Motiv der heiligen Heldin, zum volkstümlichen Kirchenliede geworden, und gewährt unmittelbar die volle Empfindung eines Hergangs, der sich außerhalb des Kunstwerks nur in langen Jahren vollzieht: Kampf, Leiden und Sieg einer großen Persönlichkeit zum Herzblut in der Brust der Menschheit werden

zu sehen. Wir verließen den Saal mit der innigsten Befriedigung, daß es Liszt, dem Deutsch-Ungar, gegeben war, der heiligen Volksheldin der Ungarn und Deutschen ein so dauergewisses, herrlich tönendes Denkmal zu setzen.

Eine Aufführung der „heiligen Elisabeth".

(Süddeutsche Presse, 13. Mai 1868, Abendblatt.)

München, 11. Mai. Die gestrige Aufführung der „Elisabeth" von Franz Liszt im Residenztheater legte ein glänzendes Zeugnis dafür ab, daß die alte Tugend des Hauses Wittelsbach: „Schönes zu wollen und zu schaffen" nicht erstorben, sondern im vollen Fortblühen begriffen ist, und veranlaßt uns, im Verein mit den beiden andern Gaben, welche derselbe Tag in der Mozart-Matinée der Musikschule und der Missa: »Assumpta est« von Palestrina in der Hofkirche bot, das behagliche Schweigen des Genießens zu brechen und auch wieder einmal „Danke!" zu sagen. — Jede einzelne Leistung eines noch so geübten, fein gegliederten und richtig geleiteten Kunstkörpers — und die gestrige war eine nahezu vollkommene — hängt mit ihrem zarten Gewebe ineinander greifender Bedingungen von der Gunst und Ungunst des Augenblickes ab; der Grund aber, auf welchem die Einzelerscheinungen ruhen, ist unabhängig davon; er ist der Quell, der Born, die einzelne Tat ist die aus ihm ergossene Welle, und zu ihm wendet sich das Nachdenken, ja Nachdanken für die geistige Stärkung durch das Kunstwerk. Der Grund des gestrigen schönen Musiktags und Musikabends ist die künstlerische Gesinnung und der Wille des Monarchen. Wir waren wohl nicht die einzigen, welche beim gestrigen Konzert die lebhafte Empfindung hatten, daß in solchen Aufführungen ein neuer Boden für musikalisches Leben und Werden geschaffen ist. Die Zuhörer waren gleichsam Gäste des Königs. Wir sahen größtenteils Zöglinge der Musikschule, denen hier in einer künstlerischen Atmosphäre, die frei gehalten ist von Dunst und Nebel aller Rücksichten und Leidenschaften, die sich im großen Publikum immer entwickeln werden — ein freies volles Einatmen rein künstlerischer

Eindrücke vergönnt ist, denen hier in Geist und Ausführung ein Vollkommenes, eine Studie ohne Schulzwang geboten wird, wie wir es so erfreulich und befruchtend in Sinn und Form früher noch nicht erlebt haben. Die schmucken Räume des Residenztheaters, dessen nur mäßig besetzte Logen und Parket mehr durch Toiletten des Geistes als durch Pariser Moden glänzten, und die von zwei Kronleuchtern nur mild erhellte Bühne, von einem geistig erregten und gespannten Personal gefüllt, glichen in der Tat mehr einem Familienkreis als einem Konzertsaal. Auch die Wahl des Gegenstandes war eine den Lehrzwecken der Schule im höheren Sinne entsprechende. Die „Elisabeth“ von Liszt hat sich die Gunst des großen Publikums noch nicht zu erwerben gewußt, sie zieht die Masse nicht an, und teilt damit das Schicksal anderer bedeutender Werke, von denen die Mutter und Großmutter der heutigen „Masse“ sich auch nicht angezogen fühlte. Da ist denn mit allem Recht und mit rechter Beharrlichkeit dem edlen Werke in den Räumen des Residenztheaters, wie in einer Glyptothek neuerer Art, ein Platz angewiesen worden, in dem es dem Studium der jungen Künstlergeneration dargeboten wird, ohne deshalb die „Masse“ auszuschließen. Abgesehen von dem geistigen Inhalt und dem Mute des Neuen, aus welchem die Musik vor allem bisher ihren Atem gesogen, den Liszt in diesem Werke bewährt, indem er ohne Rokokofugatos und Zopfrezitative seine Stimmungsbilder in neuer Gestaltungsweise, an Wagner anlehnend, aus den Keimen seiner Motive entwickelt, seine Landschaften ohne die stereotypen griechischen Tempel oder gotischen Trümmer malt — zeigt er sich in diesem Werk als der bedeutendste Kolorist unserer Zeit. Liszt sagt wohl unter Freunden einmal: „Ihr rühmt meine Virtuosität? Nun, ich habe auch früher angefangen und mehr geübt als die andern.“ Ganz so wiederholte es sich mit seinen Studien als Instrumentalist. Nach seinem — wie man sagen möchte — angeborenen Partiturstudium, nach einer Erziehung seines Ohrs für Klangwirkung, wie er sie in seinen Transkriptionen vom Ave Maria Schuberts bis zur neunten Sinfonie darlegte, nach einem Studium der Tonbildung und des Anschlags am Piano, das ihn befähigte, einen einzelnen Ton etwa zehn- und zwölfmal hintereinander in völlig verschiedenen Aus-

drucks- und Stärkegraden vernehmen zu lassen, so daß, als er einst Chopin bei einer eben vollendeten Etude traf, er diesen eminenten Virtuosen in Erstaunen setzte, als er ihm das Klavierstück etwa ein halb dutzendmal und jedesmal mit ganz verschiedener Tonfärbung vortrug — alles dieses brachte ihn mit einer ebenso vornehmen als gerüsteten Organisation an das Dirigentenpult, an welchem er über zehn Jahre lang neben der Ausführung von älteren und gleichzeitigen Orchesterwerken mehr als irgend ein Komponist der Neuzeit an den eigenen Arbeiten die Wirkung der Tonfarbe studieren konnte, und in rastlosem Umarbeiten, Feilen und Wiederhören die Meisterschaft errang, die heute, wenigstens in diesem Zweig des Könnens, auch seine Gegner an ihm gelten lassen müssen.

Ohne auf die Details der Ausführung näher eingehen zu können, die sich unter dem geistvollen Stab des rastlosen Bülow und dem stets innigeren Befreunden des Orchesters und Chors mit dem Werke wohl zu den vorzüglichsten gestaltete, welche es bisher in München erlebt hatte, so können wir nicht umhin nach Erwähnung der trefflichen Leistungen des Voglschen Künstlerpaares,[1] der Herren Fischer und Bausewein,[2] dem allgemeinen Enthusiasmus Ausdruck zu leihen, welchen Frau Diez als Trägerin der Hauptpartie hervorrief. Wir hörten die Partie jedesmal und zuletzt beim Wartburgfest in Eisenach mit wahrer Freude von dieser einzigen Künstlerin, doch diesmal müssen wir unseren Schmerz aussprechen, daß nicht tausende zugegen waren, um sich an der ewigen Jugend der Stimme und des Gefühls zu erfreuen, die aus ihren Tönen erklang. Und das war dieselbe Frau, welche noch jüngst in Steubs artigem Lustspiel einem Lang und Sigl den Preis urwüchsiger Komik und Natürlichkeit streitig machte! Ja, lernt von ihr, junge Künstler! lernt, so lange sie da ist; denn von dieser Harmonie der Mittel ausübender Kunst, wie sie hier geboten ist, gibt es leider keine Partituren, die Ihr zu Hause nachschlagen könnt.

[1] Heinrich Vogl (1845—1901) und seine Frau Therese (geb. 1845), als Tristan und Isolde hochberühmt.

[2] Kaspar B., wirkte ausschließlich in München und starb daselbst als Kammersänger im November 1903.

„Die Meistersinger" von Richard Wagner.

(Süddeutsche Presse, 20. Juni 1868, Abendblatt.)[1]

Die Meistersinger sind da; sie sind eine Tat, sind Wirklichkeit geworden; sie sind aus dem stummtönenden Leben der Partitur, des Klavierauszugs, in Geist und Blut der Ausübenden gedrungen, sie sind bereits ein Stück Leben vieler trefflicher Künstler geworden und werden, des sind wir gewiß, fortan ein immerblühendes Dasein im deutschen Kunstbewußtsein behalten. Die Proben sind bis auf die Generalprobe beendet, täglich mehrt sich die Zahl derer, die von fernher kommen, das Werk zu sehen, und bereits an den Proben mit dem engeren Kreis bevorzugter Kunstfreunde teilnahmen. Da dem Publikum diese im Interesse jedes größeren neuen Werkes wünschenswerte Teilnahme nicht gestattet sein kann, so wagen wir die Indiskretion zu begehen, manches aus diesen Proben zu erzählen, um in etwas den unvergeßlichen Eindruck zu vergegenwärtigen, welchen die szenische Verwirklichung des Werkes unter des Meisters Hand in der Erinnerung aller Teilnehmenden zurückließ. — Da fällt denn unser Blick unwillkürlich zuerst auf den Meister selbst. Was den Auserwählten unter den Berufenen vor allem kennzeichnet, ist das schlangenzähe, zuckende Leben in diesem Geist, in diesem Wesen. Wir haben das historische und erlebte Beispiel großer geistig Produzierender, die, entweder durch das zwingende Leben oder durch beklagenswerte organische Mängel, wieder aber auch durch Scheu, Vornehmheit oder Gleichgiltigkeit gehindert, unwillig oder unfähig waren, ihren Werken den Prometheusfunken wirklichen, atmenden Lebens zu verleihen. In Wagner ist Seele und Körper geistigen Hervorbringens in unvergleichlicher Weise vereinigt. Er ist ein Baumeister, der überall ist; um seinen Riß bis ins kleinste vollendet zu sehen, ist ihm kein Gerüst zu hoch, kein Gewölb zu tief, er nimmt dem Bauführer die Zeichnung, dem geringsten Gesellen den Meißel aus der Hand, um sein innerstes Leben in jeden Stein zu hauchen, welcher dem Bau zugefügt wird. Es ist die rückhalt-

[1] Am Vorabend der Aufführung, die am 21. Juni stattfand. Das Konzept, datiert vom 18. Juni, ist noch vorhanden und weist keine Varianten auf.

loſe Hingebung, es iſt die Liebesglut und der Liebeswahn, es iſt die edle Unermüdlichkeit, es iſt dies nachtwandelnde, traumhafte Verſenken in ſein Kunſtgebilde, dieſe Kraft des hohen Flugs über die feſſelnde Wirklichkeit, die ihm keinen Augenblick verſagt, welche im Verein mit der zeugenden Kraft ſeines Geiſtes ihn zu einem großen Meiſter unter den Bedeutenden macht. Kaum ſahen wir ihn eben noch mit Bülow über ein Tempo, mit Betz über eine Gebärde verhandeln, ſo ſteigt er ins Orcheſter hinab, um ſich mit der Tuba über eine breit vorzutragende Themavergrößerung zu verſtändigen; kaum hat er zwei Lichter wieder auslöſchen laſſen, die ihm in der Straßendekoration des zweiten Aktes zu früh in die Dämmerſtimmung der erſten Szenen hineinleuchteten, kaum Herrn Schloſſer es vorgeſtürzt, wie er aus dem Fenſter auf Beckmeſſer losſtürzen muß, und Herrn Hölzel eine Malice gegen Hans Sachs vorgeſtampft, ſo tröſtet er das angeſtrengte Orcheſter durch die Aufmunterung: „Fräulein Mallinger möchte dieſe Stelle noch einmal! Wer könnte Fräulein Mallinger widerſtehen!“ Und wenn nun alle die tauſend Mühen im glücklichen Abſchluß der Proben ihr Ende finden, dann weiß Wagner mit einem Ton und in Worten ſeinen Dank auszuſprechen, dem nur ein begeiſtertes dreimaliges Hoch die rechte Antwort geben kann, wie es geſtern aus der Maſſe des Perſonals ertönte, unter dem wohl kein einzelner war, dem nicht die Mühen der Arbeit manchen Stoßſeufzer, manchen ermunternden Kraftſpruch gekoſtet hätten.

Da wir einmal das Perſonal genannt, können wir nicht umhin, unſre Indiskretion vom Dichter auf ſeine Geſellen auszudehnen. Die Aufführung der „Meiſterſinger“ am Sonntag wird ein künſtleriſches Ereignis ſein, wie es bis jetzt noch kein Publikum der Welt erlebte. Wer einen Blick in den Klavierauszug geworfen, wer auch nur annähernd weiß, was es heißt, gut muſikaliſch zu ſein, gut treffen, gut Takt halten, der weiß auch, daß die Forderungen an dieſe Fähigkeiten in den „Meiſterſingern“ weit über alle hinausgehen, welche bis jetzt in irgend einem muſikaliſchen Werke geſtellt wurden.

Alle jene Tugenden ſind hier nebenbei, als ſich von ſelbſt verſtehend, gefordert, wie anſtändiges Gehen, Bewegen und Sprechen im geſelligen Leben. Zu einem Orcheſter, welches mit einer Fülle

ungebrauchter Farbenmiſchungen jeden leiſen Wechſel der Stimmung, jedes Zucken der Brauen, jedes Drohen oder Winken der Hand malt, hat hier die melodiſche Phraſe des Sängers dem lebhaften Dialog eines Luſtſpiels durch alle Windungen des Humors mit ſeinem Wiegen zwiſchen Luſt und Wehmut, jeder kleinſten neckiſchen Falte des Witzes und Spottes zu folgen. Wenn man die vollkommenſte Erfüllung dieſer künſtleriſchen Forderungen durch die Münchener Beſetzung der „Meiſterſinger“ als ein erſtes derartiges Ereignis in der Kunſtwelt mit freudigem Lob anerkennen muß, ſo erfüllt es mit einer nicht geringeren ſittlichen Befriedigung, das aufopfernde Entgegenkommen zu rühmen, mit welchem dieſe Schar von Künſtlern den Meiſter erfreute, die Selbſtloſigkeit, den eifrigen Willen, den reinen Trieb des Schönen hervorzuheben, welcher alle zu gleicher Hingebung beſeelte und einzig ein ſo glänzendes Reſultat ermöglichte. Indem wir von den Solopartien die Namen Diez, Mallinger, Betz, Hölzel, Nachbauer, Schloſſer, Bauſewein, Fiſcher, für das Orcheſter nur Hans von Bülow, für den Chor Hans Richter hier verzeichnen, fühlen wir uns faſt zur Würde des Hiſtorikers erhoben, indem wir überzeugt ſind, daß dieſe Namen in ihrer Geſamtleiſtung eine Epoche der dramatiſchen Kunſt eröffnen, von welcher Richard Wagner in ſeinem Schlußdank an das Perſonal ohne Überhebung behaupten konnte: daß, wenn man vielleicht nicht mit Unrecht der Oper den Vorwurf gemacht habe, daß ſie das deutſche Schauſpiel verderbe, das Beiſpiel einer deutſchen Oper, wie wir ſie heute bieten, auch der günſtigſten Rückwirkung auf das Schauſpiel gewiß ſein dürfe.

Noch ein Wort von dem Werke ſelbſt. Gewiß bedürfte es unſerer Zeilen nicht, es einer Aufmerkſamkeit zu empfehlen, welche ſeit langer Zeit ſeiner erſten Aufführung mit größter Spannung entgegenſieht. Doch haben wir in größeren Blättern nicht eben mit jener Hochachtung an das Werk erinnern ſehen, welche wir für einen Meiſter wie Richard Wagner für ſchicklich halten. So hat z. B. die Allgem. Augsburger Zeitung bis jetzt nur mit der einen Bemerkung davon Notiz genommen, daß es ganz beſonders kräftige Lungen erfordere und ſechs Stunden lang dauern werde. Solchen Freundlichkeiten gegenüber ſind vielleicht einige

erklärende Andeutungen nicht ganz am unrechten Platz. Das Einstudieren der Oper, die vielen Proben, welche bei der gesteigerten Schwierigkeit des Werkes nötig waren, legten allerdings allen Ausübenden große Anstrengungen auf. Nun aber das Ganze einmal geht, nun das so überaus feingegliederte Zusammenwirken aller Einzelkräfte erreicht und befestigt ist, nun wird keine einzige der Partien eine bedeutendere Anstrengung für die Sänger bieten, als andre große Opern von Spontini, Meyerbeer, Weber oder Lachner.[1] Was aber die Dauer betrifft, die sich doch wohl auf fünf Stunden beschränken wird, so müssen wir es eben auf das wunderliche Erlebnis ankommen lassen: daß man auch einmal fünf Stunden lang einer dramatischen Handlung mit den nötigen Pausen wird beiwohnen können, ohne sich ermüdet, ohne sich erschöpft zu fühlen. Wir wagen es kecklich, dies Erlebnis einer überwiegenden Mehrzahl des Publikums vorauszusagen. Die beiden ersten Akte fliegen ohne alle Längen, bei der lebendigsten Handlung und Musik wie im Rausch vorüber. Wenn dann nach dem Siedepunkt des zweiten Abschlusses ein Moment der Ruhe, des Besinnens in der ersten Hälfte des dritten Aktes sich geltend macht, der aber gerade durch die musikalischen Gipfelpunkte des Ganzen ausgefüllt wird, so wird jeder, der selbst in dieser ersten Hälfte des dritten Aktes mit weniger Spannung dem Enthüllen der tiefsten Innerlichkeit des Dichters folgen mochte, sich alsbald durch die festlich rauschenden Klänge des Schlusses wieder erhoben, wieder elastisch fühlen und sich dem Vollgenuß eines musikalischen Bildes hingeben, wie es an Farbenglanz, an festlich strahlender Beleuchtung noch nicht geboten wurde. Unter den Musikern, welche die lieben „Noten" nicht vergessen können, wird bei aller Anerkennung eines großartig stilvollen Werkes manches Für und Wider über Einzelheiten, manches „Merkerwort", manches „Versungen" laut werden und auch Kothners: „Ich verstand gar nichts davon" wird nicht ausbleiben; das Publikum aber und, um es lieber beim rechten Namen zu nennen, das deutsche Volk wird früher oder später wie in einem Spiegel in dies Werk schauen und sich für alle Zeiten hier gemalt

[1] Gemeint ist Franz L. (1803—1890), der Vorgänger Bülows in München.

ſehen in Lieb und Luſt, bei Feſt und Tumult, in Kirch' und Singeſchul, und aus den Liedern Walther von Stolzings wird ihm die deutſche Melodie in ſiegender Schönheit entgegen klingen.

Richard Wagners „Meiſterſinger" in München.

(Die Tonhalle, Organ für Muſikfreunde. 1868, Nr 24, Leipzig, 7. Sept.)

Die Zeiten der Hauptproben und der erſten Aufführungen der „Meiſterſinger" waren künſtleriſche Feſtwochen. Jeder Tag führte neue Ankömmlinge herbei, darunter manchen lieben Freund, und man fand unter dem ſteten Kommen und Gehen und den wiederholten Vorſtellungen der Oper, die jedesmal einen geſteigerten Eindruck mit ſich brachten, kaum die Zeit zu Worte zu kommen, ſich zu einer Wiedergabe dieſes Eindrucks zuſammenzunehmen. Auch iſt das Werk ſo groß, ſo neu, ſo einzig, daß man nicht weiß, wo anfangen. Da aber nun bei dem herannahenden Schluß der Saiſon eine Pauſe in den Aufführungen eingetreten, da die ſchönen Tage der erſten Wirkung, welche dies epochemachende Werk hervorrief, bereits ein Stück Muſikgeſchichte geworden ſind, fühlen wir uns täglich dringender an die Erfüllung der künſtleriſchen Pflicht gemahnt, unſere Überzeugung von der hohen Schönheit des Werkes auszuſprechen und zugleich den Künſtlern, durch die es zuerſt zur Darſtellung gelangte, unſern Dank zu ſagen.[1]

[1] Wir haben bereits früher verſchiedene auseinandergehende Urteile über R. Wagners Meiſterſinger veröffentlicht. Auch jetzt ſind wir in der Lage, zu dem Artikel unſeres geehrten Herrn Berichterſtatters das Gegenſtück in dem aus der „N. Fr. P." abgedruckten Feuilletonartikel „Heinrich Laube über Richard Wagner" unſeren Leſern zu bieten. Künftige Aufführungen des Werkes werden über die Schöpfung des intereſſanten Mannes weitere Urteile hervorrufen, bei denen wir uns ſelbſt zu beteiligen gedenken. Die Redaktion.

Dieſe höchſt ſonderbare Auslaſſung des Redakteurs Dr. Oskar Paul (1836—1898), die durch den zitierten höchſt oberflächlichen und direkt gehäſſigen Artikel Laubes (in der Tat ein „Gegenſtück" zu dem warmen und feinen Aufſatz von Cornelius) erſt richtig illuſtriert wird, veranlaßte Cornelius ſofort zu folgendem Briefe:

(Eine Variante dieses Anfangs lautet im Konzept, das sich in einem Arbeitsbuch von Cornelius unter dem 1. Juli eingetragen findet, folgendermaßen:)

Sie waren ein Musikfest, diese ersten Zeiten der „Meistersinger". Sie brachten Musiker von allen Enden und Zonen, und es waren viele darunter, die einen weiten Weg gemacht hatten. Wir sahen Carl Eckert, der einst Wien für den Lohengrin urbar gemacht, Seifriz, der als Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg als ein Vertreter des Fortschritts hervorragt, E. Lassen,

München, den 9. Sept. 1868. Herrn Dr. Oskar Paul.

Mein Herr!

Soeben ersehe ich aus Nr. 24 Ihres Organs für Musikfreunde „die Tonhalle", daß Sie den Ihnen durch mich zugesandten Artikel über Richard Wagners Meistersinger parallel drucken mit einem entschieden feindseligen Ausfall gegen das genannte Werk von Herrn Heinrich Laube, dessen Bericht Sie der „N. Fr. Presse" entlehnen.

Wie Sie auch gesonnen sein mögen, diese Verfahrungsweise vor Ihrem literarischen Gewissen zu rechtfertigen, mir erscheint dieselbe als eine Taktlosigkeit und Geschmacklosigkeit, und ich bin nicht gesonnen, in dieser Unparteilichkeitskomödie im Stile August v. Kotzebues die Rolle weiter zu spielen, für die Sie mich erkauft zu haben meinen.

Kraft des angeborenen Menschenrechts über geistiges Eigentum verbiete ich Ihnen hiermit, meinen Artikel in Ihrem „geschätzten" Blatte weiter fortzusetzen. Sollte dies dennoch geschehen, so habe ich es als die kränkendste und verletzendste Beleidigung zu betrachten, die man je einem Künstler und Menschen antun konnte, und werde demgemäß handeln. Peter Cornelius.

Daraufhin unterblieb der Abdruck der Fortsetzung des Artikels, der nur bis zu den Worten „vielleicht noch innigere zu" (S. 178) erschienen war. Der nachfolgende Teil bis zum Schluß erscheint also hier zum ersten Male und zwar nach dem Konzept gedruckt.

Von dieser Angelegenheit handelt auch Bülows Brief vom 11. Sept. 1868 an Raff:

„Cornelius überworfen mit Paul. Als er den infamen Artikel von Laube in derselben „Tonhalle" gelesen, wo der Anfang seines Manuskripts abgedruckt, hat er dieses zurückgefordert und dem Redakteur unverblümt einen Lumpen an die Nase geworfen. Laubes Aufsatz ist nichts weiter als die Rache für Nichtanstellung als Intendant, worauf er brannte. Wir haben Briefe, die das erläutern. Übrigens gebe ich Cornelius unrecht — Kratzbürstchen wär samtner gewesen.

den Komponisten des „Landgrafen Ludwig“, des „Frauenlob“ und des „Cervantes“, der mit seinem Intendanten Lošn aus Weimar gekommen war, das Künstlerpaar Ritter[1] aus Würzburg, welches ebenso enthusiastisch gewissenhaft nach New-York gefahren sein würde, wenn die „Meistersinger“ dort zum ersten Male aufgeführt worden wären, Kapellmeister Jahn[2] aus Wiesbaden, Felix Dräseke[3], Franz Müller[4], Wendelin Weißheimer, Franz Schott aus Mainz, den Verleger des Werkes mit seiner Frau Bürger-Meistersingerin[5], Heinrich v. Saar, Otto Bach, Graf Dumoulin und so viele andere. Vor allem aber freuten wir uns, daß Wien künstlerisch ausgezeichnet vertreten war durch einen kleinen Chor von Kapellmeistern: Heinrich Esser, Johann Herbeck[6], Josef Hellmesberger[7] und Dessoff[8], dazu Levi[9], den Lehrer unserer Mallinger, und ein Name, den alle Wagnerfreunde werthalten — Dr. Josef Standhartner[10]. Es war eine Freude, in solch regem Künstlerverkehr die eine Idee siegend vorherrschen zu sehen: wir sind um ein großes, unvergängliches Kunstwerk reicher geworden, und wir haben eine solche Vorstellung, eine solche Harmonie von Wort und Ton, Orchester, Chor und Sängern, Dekoration, Ausstattung, eine solche Über-

[1] Alexander R. (1833—1896), seit 1854 mit der Schauspielerin Franziska Wagner, einer Nichte von Rich. Wagner, vermählt.

[2] Wilhelm Jahn (1835—1901), zuletzt Hofoperndirektor in Wien.

[3] Geb. 1835, der bekannte in Dresden lebende Komponist.

[4] 1806—1876, Weimarischer Regierungsrat, seit 1853 eifrig für Wagner tätig; Verfasser ganz hervorragender, leider viel zu wenig gelesener Schriften.

[5] Schott (1811—1874), Chef des Verlags B. Schott Söhne in Mainz, damals Bürgermeister seiner Vaterstadt; seine geistvolle von Rich. Wagner hochgeschätzte Frau Betty war eine geborene von Braunrasch.

[6] 1831—1877, berühmter Dirigent und Nachfolger Essers als Hofkapellmeister.

[7] Der bekannte Violinist, der auch als Dirigent tätig war.

[8] Otto D. (1835—1891) damals Hofopernkapellmeister in Wien.

[9] Hermann Levi (1839—1900), der erste Dirigent des „Parsifal“, zuletzt Generalmusikdirektor in München.

[10] Der treue Wiener Freund Wagners (Arzt), der „in harten Zeiten zu ihm stand“.

windung jeder Schwierigkeit in freiestem und anmutigstem Zusammenwirken aller nie erlebt. Wir finden wohl noch Gelegenheit, auch allen Einzelleistungen gerecht zu werden, heute sei nur noch einmal von einem für viele der Hervorruf: „Alle", der jedesmal auch den Meistersingern ertönt, an dieser Stelle von Herzen wiederholt.[1]

Wir waren vor Jahren in Wien Zeuge, als Wagner zum erstenmal einer Aufführung seines Lohengrin beiwohnte[2] und von dem dortigen Publikum mit einem stürmischen Willkommen empfangen wurde, der ihn in deutscher Heimat für die Leiden schadlos halten sollte, welche ihm in Paris durch die Mißverhältnisse des großen Operninstituts, dem er seinen Tannhäuser anvertraut hatte, bereitet worden waren. Gehoben und erregt von diesem Entgegenkommen glaubte der Meister eine zeitlang den Gedanken hegen zu dürfen, seinen „Tristan" auf diesem Boden verwirklicht zu sehen. Nur in dem Rahmen einer ergreifenden Künstlernovelle könnten die Erlebnisse ihre erschöpfende Darstellung finden, welche Wagner mit diesem Schmerzenskind seiner Muse in der heitern Weltstadt für diesen verwegnen Gedanken in langen durchbüßten Wochen und Monden straften, zu schildern, wie diese zarteste Hoffnung des Dichters unrettbar an Schwindsucht krankte, sich wieder aufraffte, sich ans Leben anklammerte, noch im Sterben von schönen künftigen Tagen sprach und endlich den letzten Atem verhauchte. Aber diesen trostlosen bittern Lebensmomenten verdanken wir die „Meistersinger". Wagners Geist bedurfte des Versenkens in die Wogen eines neuen poetischen Elements zur Rettung aus den versengenden Gluten der Wüste, welche ihm die künstlerischen Aussichten und Zustände seiner Zeit und Umgebung boten. Nachdem er im „Tristan" die tragische Kraft in ihrem höchsten Flug erprobt, seinem Ideal der Liebe die vollendetste Gestaltung gegeben hatte, drängte es ihn, nun endlich seinen innersten Kunstüberzeugungen, seinem Empfinden und Erfassen von dem Wesen des Dichters die dramatische Form zu finden, ja sein ganzes Leben, allen Humor, das Leid und die Lust, die ihm hier so reich widerfahren waren, in poetischen Ge-

[1] Hier endet die Variante des Konzepts.
[2] Am 12. Mai 1861; Esser dirigierte.

stalten fortleben zu lassen. Gedacht, getan.[1] Noch sehen wir die hohen massiven Velinpapierbogen, auf welchen Wagner das erste Szenarium des Werks ins Reine geschrieben. Alle Schritte, die seitdem in bezug auf diese Arbeit geschahen, waren glückliche, erfreuliche; der Erfolg heftete sich von der ersten Mitteilung an die Freunde bis zum krönenden Weg vor das Publikum an diese Schöpfung. Aber bis zu dieser letzten Phase des Vollendens hatte es noch lange hin. Wie Hans Sachs in jungen Jahren rastlos umhergewandert war und Meisterweisen lernte oder Singschulen einrichtete, so trägt das große Singspiel, dessen Held er ist, eine bunte Reihe von Namen der Orte, an denen es weiter und weiter gedieh. In Wien die Skizze, in Paris der Text, in Biebrich das Vorspiel und vieles aus dem ersten Akt, in Penzing bei Wien, in München und Luzern die Fortsetzung und den endlichen Schluß, den eine kurze telegraphische Depesche historisch festhält: „Heute die Meistersinger beendet; bitte um stilles Beileid." Wir hatten die erste Vorlesung des Textes bei Schott in Mainz gehört, das Vorspiel und Fragmente des ersten und zweiten Aktes in Wiener Wagnerkonzerten zu verschiedenen Zeiten kennen gelernt, dann bei den mannigfachsten Anlässen stückweise diesen oder jenen Moment aus dem Werk vernommen, wir hatten oft an der Vollendung gezweifelt und im Verkehr mit den Freunden so oft den Stoßseufzer vernommen: „Wenn er nur die Meistersinger fertig machte, die Meistersinger!" Wir hatten endlich die tatsächlichen Vorbereitungen zur Ausführung erlebt, die Schwankungen in der Wahl der Sänger, jedes schrittweise Näherkommen zum Ziele teilnehmend beobachtet. Mußte es uns da nicht traumhaft zu Mute sein, wenn wir eines Sonntags an der Ecke angeschlagen sahen: „Die Meistersinger von Nürnberg, Oper von Richard Wagner", wenn wir den Zustrom von Musikern und Musikfreunden gewahrten und endlich, lange ehe die Uhr die rote Sechs des Theater-

[1] Wagner nahm hier freilich nur einen älteren, bereits am 16. Juli 1845 zu Marienbad ziemlich detailliert aufgezeichneten Entwurf wieder auf, vor kurzem publiziert im Baireuth-Heft 1902 der „Musik". Öffentlich erwähnte Wagner den Entwurf bereits 1852 (Drei Operndichtungen nebst einer Mitteilung an meine Freunde S. 94 ff.).

zettels zeigte, gespannt vor dem Vorhang saßen, um in dem großen Singstück ein Stück des eigenen Lebens sich in vollendet poetischer Form vor uns abspiegeln zu sehen? Wir haben in einer Reihe von Vorstellungen immer lebendiger und voller den Eindruck des Werkes mitgenossen und glauben bei dem schwachen Versuch, denselben wiederzugeben, keinen Vorwürfen zu begegnen, wenn wir den Text nicht noch einmal erzählen — es ist das ja reichlich geschehen! — oder es verschmähen, hinter der Maske des ästhetischen Kritikers den enthusiastischen Künstler zu verbergen. Begeisterung und Freude sind die ersten Worte, mit welchen das in einem solchen Werk völlig und wohlig aufgegangene Bewußtsein sich wiederfindet. Zu jedem Kunstwerke, zu jeder Kunstleistung bringen wir die ungeschwächte Freude des Anschauens und Aufnehmens mit, das dargebotene Schöne zu genießen, uns ganz auf den Boden zu stellen, von dem aus der Künstler es uns darbietet. Dabei müssen wir aber auch oft den Stachel empfinden, daß uns das Kunstwerk und der tiefere Hergang seines Werdens ohne befriedigende Antwort läßt auf jedes „Warum?", welches Verstand und Gemüt an dasselbe richten. Es ist eine tiefe Verstimmung, ein wirkliches Leid, mit welchem wir den Blick von einem Werk wieder abwenden, in welchem wir den unversöhnten Kampf zwischen Wollen und Vollbringen oder das irregeleitete Tasten und Suchen begabter Naturen gewahren. Das vollendete Meisterwerk hat eine erlösende Kraft für den Künstler, es rettet ihn vor dem unseligen Gefühl halben Beifalls für halbes Gelingen, das fast wie ein Gespenst des Neides ihn anwidern muß, in das Vollgefühl der tiefsten Befriedigung, indem hier seinem mannigfachen Warum ein einziges vollatmiges „Weil" entgegentönt, welches ihn mit einem unendlichen Überschuß von Antwort über die Frage hinaus beschenkt. Dieser ersten freudigen Empfindung gesellt sich eine andere, vielleicht noch innigere zu.[1]

Seit einer Reihe von Jahren machte es einen größeren oder minderen Teil des Lebens fast aller Kunstinteressenten aus, Wagners Laufbahn mit Für oder Wider zu folgen; von Werk zu Werk

[1] Bis hierhin reicht der Abdruck in der „Tonhalle".

sahen wir einerseits mit genialer Bewußtlosigkeit, anderseits mit der klarsten und schärfsten Selbstkritik das Bestreben als den durchgreifenden, bleibenden Zug aller Einzelschöpfungen hervortreten, ein innigst verschmolzenes Ineinander von Wort und Ton, einen im Tiefsten motivierten musikdramatischen Dialog hervorzubringen. Dies Bestreben, diese Form hat in den „Meistersingern" ihren reinsten, ihren vollendetsten Ausdruck gefunden, das Ineinander der Stimmungsmotive des Orchesters und der melodischen Phrase des Sängers ist hier zur höchsten plastischen Klarheit und Ruhe gediehen. Ein solches letztes Verwirklichen eines Kunstideals ist ein ergreifender Vorgang für den Künstler. Jeder Dichtende, der sinnend eine neue Weise vor sich verwirklicht sieht, sagt sich: „Wo war denn dies gestern? wo kam das denn her?" Und wäre dem jungen ahnungsvollen Meister vor Jahren von Zauberhänden ein Blatt der Meistersinger vor die Augen der Seele geschrieben worden, dies Schauen in eine künftige Vollendung hätte ihn hinreißen müssen, wie der Blitz, der zu den Göttern erhebt. Nun aber wurde der Blitz zum milden Leuchten eines Sternes, dessen Abglanz wir auf der Stirn des idealen Wanderers erblickten, als er vor unsren Augen unermüdet das Ziel erreichte. Zu diesen Weihegaben des Werkes gesellt sich noch eine dritte, wohl die reichste. Es ist die befruchtende Frische der dichterischen Anregung, die es wie ein Mairegen mitbringt. Vor vollkommnen Leistungen des Talentes kann uns eine Bangigkeit befallen, fast ein Neid — „das können wir nicht nachmachen!" Der Atem des Genius hebt uns wie ein Sturm über diese drückende Atmosphäre hinweg und zeigt uns freie Aussicht in eine lachende Ferne. Diese „Meistersinger" sind eben der zum Drama gewordene Ruf Goethes: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben!" Der Stoffjäger, der alle Zonen der Romantik durchwanderte, kehrt vor solchem Anblick beschämt in der Heimat des eignen Herzens wieder ein und ahnt, welche unverschloßne blühende Welten da noch der dramatisch gestaltenden Hand harren.

Die poetische Erfindung, die Wahl des Stoffes und dessen Durchdringen mit dem innersten Inhalt des eignen Dichtens und Trachtens erscheint uns als der Schwerpunkt in dieser jüngsten und reifsten dichterischen Tat Wagners. Die „Meistersinger" sind ein Mark-

ſtein, an welchem ſich die dichteriſch Ausübenden aller Künſte orientieren können. Bücher werden heute vollgeſchrieben mit ſchönklingenden meiſterhaft gemachten Verſen, Wände vollgemalt mit der glänzendſten Technik, mit dem beſonnenſten Studium des hiſtoriſchen Details, Stücke gegeben mit ſpannenden Verwicklungen und überraſchenden Abſchlüſſen, Statuen werden aufgeſtellt von beſtechender Form, Sinfonien, Suiten und Opern geſpielt voll Zauber der Inſtrumentation und einem ſcheinbar höchſt anſtändigen Spiel künſtlich geſchaffner Gegenſätze, und wenn wir das alles in uns aufgenommen, alles geſchaut und genoſſen, ſo wenden wir uns weg mit dem Wunſche, dieſen ſo ſchönen Dingen nie wieder zu begegnen. Von einem ſolchen mehr oder minder geſchickten Abſchreiben der Natur, von der Betätigung eines richtig kalkulierenden Verſtandes wenden wir uns Schutz und Troſt ſuchend zum Original, zum wirklichen Leben zurück, deſſen ſchnell vorüberrauſchenden Erſcheinungen wir wohl mit empfänglichem und geübtem Auge weit mehr Genuß abgewinnen als der kalten ſtarren Abſchrift. Dichten iſt eine Tat der Liebe; Poeſie iſt der Sprößling erkennender Umarmung von Welt und Gemüt; aus dem todesgewaltigen Liebeskampfe von Stoff und Geiſt wird das Kunſtwerk, ein lachendes Kind geboren. Aber man bringt uns Gliederpuppen mit den ſchönſten Flittern behangen, mit gläſernen Augen, die ſich rechts und links drehen können, mit dem ſchönſten Sägemehl in ſich oder ausgeſtopfte Adler, die bei Lebzeiten einmal zur Sonne emporfliegen mochten, und will das für Poeſie ausgeben. Es iſt, als ob ſich der dichteriſche Genius unſres Volkes vor all dieſen Puppen in die „Meiſterſinger“ geflüchtet hätte. Nach allen dieſen ſchönen Werken und Bildern, die man nie ein zweites Mal leſen, nie ein zweites Mal ſehen mag, iſt hier einmal ein bis in jede Faſer lebensſprühendes poetiſches Werk gegeben, das man immer wieder und jedesmal mit größerer Freude hören wird. Hier iſt in einem konkreten Bilde deutſchen Kulturlebens die ewige Idee des Deutſchtums, der glorreiche, weltüberwindende deutſche Michel hingeſtellt, zu dieſem Porträt hat er in ſeiner Ruhe und Behaglichkeit, in der Fülle des Wohlſtands und der lebendigſten Erregung für geiſtige Fragen geſeſſen. In den Zeiten politiſcher Verzweiflung hat man uns den

Hamlet zum ewigen Abbild des deutschen Charakters vorhalten wollen, in diesen Tagen eines kräftigen bewußten Zusammennehmens und Zuschreitens auf die gebührende Weltstellung Deutschlands dürfen wir Wagners Hans Sachs von ganzem Herzen als Stellvertreter des melancholischen Dänenprinzen begrüßen. Und dies Ideal des deutschen Mannes und neben ihm des deutschen Liebespaares, mit den entsprechenden komischen Gegenbildern, ist der Träger einer wahren Offenbarung vom innersten Leben des Künstlers, vom ewigen Werden der Kunst und der Bedingungen, an die es geknüpft ist. Wiederum ist mit dem konkreten Stück Kunstgeschichte, welches Wagner heißt und dem Hans Sachs eingeheimnißt ward, die allgemeine ewige Idee des Künstlers und seines Wesens dramatisch verkörpert. Heilighaltung des Alten innig vermählt mit lebendigem Erfassen und Fördern des Neuen, Werdenden in der Poesie ist die Grundidee des Dramas, die mit ihrem Träger Hans Sachs von Szene zu Szene in steigender Entwicklung zum fröhlichen Sieg gelangt. Aus dieser Oper nimmt man Lebensanschauungen mit den Melodien mit nach Hause; sie enthält einen Schatz musikgewordner Lebensweisheit. Alles, jede Gestalt und jede Note trägt den Stempel des individuellen Gepräges, wie ihn nur dieser Meister, wie ihn nur dies Gemüt zu verleihen wußte. Die musikalische Form ist eine zur Oper gewordene Fuge. Wie in der Fuge Bachs das Thema oder die Themata den Keim des Ganzen enthalten, so ist hier die Einleitung, die Exposition und das ganze Musikbild nur ein stetiges Entfalten des in ihr enthaltenen Reichtums, und Hand in Hand mit der siegenden Steigerung der poetischen Hauptidee geht die stets gesteigerte Wiederkehr der Hauptmotive. Zwischen dieser Oper und Bachs Fugen stehen Beethovens große Werke sinfonischen Stils als die größten, geschlossensten Kunstformen, welche der deutsche Geist ersann. Was die Ouvertüre zur Zauberflöte als einzelnes Musikstück, ein freiestes Spiel mit der schwersten Form, durchzuckt vom Posaunenruf aus dem Tempel der Weisheit — das sehen wir hier im großen Maßstab in einem musikdramatischen Gebilde erreicht.

Wenn wir uns zu den Darstellern des Werkes wenden und dabei als den Träger der Hauptrolle vor allen Herrn Betz nennen,

so fehlt uns für dessen Rolle und Leistung eigentlich der Maßstab, der uns in keinem bisherigen Werk, selbst nicht in den Werken Wagners, gegeben ist. Es existierte bisher noch keine poetisch-musikalische Charakterzeichnung, die so unabhängig von äußerlich Gewolltem, von musikalischen oder dichterischen Situationsbedürfnissen ganz aus sich herauswächst, nur von sich selbst bedingt wird. Wir können uns hier nur wiederholen und abermals die dichterische Vollendung in dieser Schöpfung Wagners betonen. Hier werden die Dichter von Wagner zu lernen haben, wenn das überhaupt zu lernen ist, hier kann ihnen der Unterschied zwischen Drahtpuppen zu Situationszwecken und lebendigen, organisch sich entfaltenden Charakteren klar werden. Wir finden keine andren Worte, um den Standpunkt anzudeuten, von welchem die Leistung des Herrn Betz als Hans Sachs als eine vollkommne und außerordentliche zu bezeichnen ist. Vom ersten Auftreten bis zum letzten Ton entfaltet dieser Künstler eine Skala von Ausdrucksweisen in den Momenten der Begeisterung, der Rührung, des kongenialen Erkennens, des resignierenden Liebesgefühls, des Kampfes um geistige Prinzipe, der Schlauheit, Derbheit, des Spottes und aller feinsten Pulsschläge des Humors, er weiß in Aussehen, Spiel und Gesang ein so völliges Decken des dichterisch Gewollten mit dessen dramatischer Ausführung zu erreichen, daß der Zuschauer während des ganzen Abends von ungetrübter Behaglichkeit und fröhlicher Bejahung durchdrungen bleibt. Dies alles aber geschieht vor uns mit einer Absichtslosigkeit, mit einer Ruhe im Affekt, mit einer Unmittelbarkeit und einer Frische des momentanen Empfindens, welche wir als die Eigenschaften eines großen Stils in der Darstellung erkennen, die ihrem Träger einen Platz in erster Reihe in seinem Fache sichern. Wir können nicht umhin, nach dieser Rolle Herrn Betz als denjenigen zu bezeichnen, auf welchen seit dem Tode Ludwig Schnorrs die Würde eines Bannerträgers der darstellenden musikdramatischen Kunst übergegangen ist. — Für die kritische Anschauungsweise, welche nach dem strengen und eifrigen Erfüllen des vom Dichter Geforderten ihr Urteil richtet, ohne vom Glanze hervortretender Begabung oder überwiegender Dankbarkeit einer Partie sich bestechen zu lassen, steht neben Herrn Betz als

Hans Sachs Herr Schlosser[1] als David, der Lehrbube neben dem Meister. Eine leichte, anmutige Stimme, die fast nur die Skizze einer Tenorstimme zu nennen ist, handhabt Herr Schlosser mit einem natürlichen Geschick des Ansatzes, mit vollendet deutlicher Aussprache und einem glücklichen Takt der Kraftverwendung, er verbindet damit nach der Seite geistiger Auffassung ein so sinniges Miterklingenlassen humoristischer Nebentöne zu dem Grundton einer kindlich heitren Naivität, daß seine Gesamtleistung notwendig die Überzeugung hervorruft, diese Rolle könne nicht anders gegeben werden, es könne sie niemand vortrefflicher ausführen. — Fräulein Mallinger bringt auch zur Partie der Eva den ganzen Zauber ihres Wesens mit, sie ist ein aus dem Rahmen getretenes Bild von Holbein, in welchem die Seele einer Amati-Geige Gestalt angenommen hat. Ihre Abendszene mit Sachs, ihr Auftreten im Brautgewand, ihre selige Morgentraumdeutweise, ihr Bekränzen des geliebten Siegers im Wettgesang bleiben unvergeßliche Momente. Dennoch teilt sie von dem oben angedeuteten Standpunkt aus nicht völlig den Preis der beiden zuerst genannten Künstler, insofern nicht alle Züge ihres Bildes jenes Gepräge der innersten Notwendigkeit gleich deutlich an sich tragen. Wenn die Elsa der Fräulein Mallinger uns die Erinnerung an frühere großartige Darstellungen dieser Partie wie mit einem Talisman aus der Seele zwang, daß nur noch diese Elsa uns als die wahre galt, so hinderten die gelungensten Stellen in der Eva nicht, daß zeitweise ein andres Ideal für diesen Charakter vor unsrem Geiste neben sie treten durfte, das uns eine tiefere Erfüllung des dichterisch Geforderten verhieß.[2]

[1] In schöner Pietät hat Schlosser, jetzt ein bejahrter Herr, sich die kleine Rolle des „Nachtwächters" in dem von ihm so geliebten Werk bis auf den heutigen Tag in den Münchener Aufführungen vorbehalten, und so wandelt er denn wie ein Schatten aus der alten großen Wagnerzeit, wehmütige Erinnerungen wachrufend, durch die mondbeglänzte Nürnberger Gasse.

[2] Vgl. hingegen den Probenbericht bei Nohl, Neues Skizzenbuch, München 1869 S. 359: „Nur wenn Frl. Mallinger singt, pausiert Wagner zuweilen in seinen Vorschriften, horcht mit sichtbarem Vergnügen, trippelt dann, die eine Hand in der Hosentasche, mit kurzen Schritten auf und ab und setzt sich auf den Stuhl, der neben dem Souffleurkasten steht, befriedigt und vergnügt mit dem Kopfe nickend und mit dem ganzen Gesichte lächelnd.

Wir freuten uns von Anfang an, unsren alten und nie alternden Hölzel[1] mit der Rolle des Beckmesser betraut zu sehen. Unsre Freude hatte neben der Sympathie für diese gesunde, echte Schauspielernatur, für diesen Bretterkobold und eingefleischten Kulissenteufel noch einen tieferen Grund. Wir alle wissen, daß Hölzel einer seinem Alter Sicherheit verheißenden Stellung und einem ihn verhätschelnden Publikum entzogen wurde, weil er künstlerischen Sinn und Überzeugung gegen Unsinn und Charakterlosigkeit vertrat. Kein »ora pro nobis«! im „Templer" von Marschner war das Gebot einer frömmelnden Theaterzensur; dennoch »ora pro nobis« war Hölzels tatkräftige Antwort am Aufführungsabend. Das trieb ihn aus der Hofoper und aus Wien hinaus in der Welt, herum bis ihm und uns die Genugtuung wurde, ihn zu einem der vornehmsten Kunstvertreter an wichtiger Stelle berufen zu sehen. Schon in den Vorbereitungszeiten dieser Oper gereichte es uns zur Freude und zur Beschwichtigung unabweisbarer Zweifel am Gelingen des Werkes, daß der Träger der in musikalischer Hinsicht schwierigsten Partie immer obenauf war, rasch und zuversichtlich seiner Aufgabe Herr wurde. Nach dieser Seite war denn auch seine Leistung eine unvergleichliche; deutlich in jedem Wort, reich an feinen Abstufungen des komischen Ausdrucks, jede humoristische Schwenkung des Rhythmus völlig bemeisternd, war das Technische seiner Wiedergabe einzig an Virtuosität und Sicherheit. Auch nach Seite des geistigen Erfassens wirkte sein Besteigen der Merkerstätte, sein Ständchen, seine pantomimische Szene im dritten Akt unwiderstehlich zum Lachen hinreißend. Wenn wir aber auch diesem Freunde gegenüber uns aus dem Festsaal der vollen Zustimmung noch in einen Schmollwinkel der Verneinung zurückziehen müssen, so ist es der Dämon der Übertreibung, der uns hineinzwingt. Es war ein fortwährender Kampf zwischen ihm und dem Künstler in allen Vorstellungen der Oper zu bemerken; wo der Künstler den Sieg errang, war die Wirkung eine ungetrübte Heiterkeit und Befreiung, wo der Dämon siegte, hinterließ es uns ein peinliches Nachgefühl und erweckte den Wunsch, die Rolle dereinst in den Händen eines Talents zu sehen, welches mit der siegesgewissen Komik Hölzels

[1] Gustav H. (1813—1883) aus Wien.

ein feines Maßhalten verbände. — Herr Nachbauer in der Hauptpartie des Walther von Stolzing war mit seiner klangvollen echten Tenorstimme, mit der Gefühlswärme seines Vortrags eine erfreuliche Erscheinung. Man konnte wahrnehmen, welche Bildungsschule es für einen jungen Künstler ist, wenn ein Wagner die Regie führt. Es darf den Künstler nicht verwunden, wenn wir ihm sagen, daß er hinter der geistigen Lösung seiner Aufgabe noch weit zurückgeblieben ist. Nur eine geistige Begabung von gleichem Umfang und gleichem Wohlklang wie Herrn Nachbauers schöne Tenorstimme wird für die Dichterszene im dritten Akte, deren Darstellung von seiten des Herrn Betz eine ergreifende war, die Unmittelbarkeit finden, durch welche einzig dieser Höhepunkt des Dichterdramas zur Geltung kommen kann: erst dann, wenn einmal die letzte Spur eines Auswendiggelernten im Ausdruck eines Stolzing ganz in der Glut dichterischen und liebenden Empfindens aufgegangen und getilgt ist, wird diese Szene, an der jede Note Gold ist, die volle begeisternde Wirkung auf die Hörer üben. — Ganz ohne Rückhalt ist unsre Zustimmung für Herrn Bausewein in der Rolle Pogners. Dieser Sänger hat eigentlich unsrer Schätzung nach das vorzüglichste Material von allen, die an diesen Abenden mitwirkten, ja an der Münchener Hofbühne überhaupt. Es ist dies ein so markiger, edler, männlicher Ton, der von einem ganz mystischen Anklingen einer besondren Innerlichkeit gefärbt ist, daß er allen Reiz der Erinnerung an einen Lablache und Staudigl[1] in uns weckt, als ob er sie bekämpfen und ihnen den Preis streitig machen wollte. Seine maßvolle und hoch charakteristische Darstellung von Mozarts Osmin neben dem mustergiltigen Pogner, den er gab, und zwischen beiden die Intelligenz und der Eifer, mit welchen dieser Künstler selbst jede geringere Aufgabe zu erfüllen trachtet, bürgen uns dafür, daß wir bei ihm den Anfängen eines bedeutenden Rufes gegenüberstehen. Leider war der so stimmbegabte Herr Fischer als Kothner nicht so ganz an seinem Platz, er brachte das drastisch Altväterische dieser Partie nicht zum Ausdruck, und wir mußten wünschen, sie lieber in Sigls Händen zu sehen, der, wenn auch mit ermatteter Stimme, doch mit seiner unge-

[1] Joseph St. (Vater) 1807—1861, berühmter Bassist.

schwächten Kraft der Komik die Wirkung des Ganzen um ein gutes Teil erhöht hätte. Bei Frau Diez als Magdalena fühlen wir uns der Pflicht enthoben, dem Lob, welches sie immer und überall hervorruft, Worte zu geben, können es uns nur nicht versagen, jene letzte Vorprobe der Erinnerung zu bewahren, wo sie während eines flüchtigen Unwohlseins der Fräulein Mallinger mit dem Klavierauszug in der Hand deren Partie markierte; es war dies eine der vielen Taten einer Künstlerin „ohne Furcht und Tadel", die bei ihrem ersten Debut ausgezischt wurde, um dann eine ruhmreiche Laufbahn mit immer wachsendem Applaus zu vollenden.

Es erschwert uns den Abschluß der Gedenkzeilen, der ohnedies einem so großen Werke gegenüber nach so wenig erschöpfenden Andeutungen schwer zu finden ist, um ein Merkliches, daß wir einen Namen, von dem wir hätten ausgehen mögen und der in unsrer Anschauung einen ersten Platz einnimmt, nur im Vorübergehen, nur wie in einem flüchtigen Scheidegruß nennen können. Hans von Bülow, dessen Leitung der Meistersinger von einer hierarchischen Unterordnung des ausführenden Willens unter die Autorität des Schaffenden durchdrungen war, erscheint uns in der Lösung solcher Aufgaben als der hervorragendste unter den repräsentierenden Musikern dieser Zeit. Wir erkennen und lieben das Charakteristische seines geistigen Wesens darin, daß er nicht etwa mit einer schönen Fülle von Fähigkeiten, von guten Launen des Glückes getragen, zu seiner Stellung gelangte, sondern daß er aus einem intuitiven Innewerden seiner Mission heraus mit eisernem Willen, mit klarem Bewußtsein in stetem unermüdlichem Kampf mit sich selbst und mit der „starren Welt" sich den Platz eroberte, zu welchem er berufen war. Die Würden eines Virtuosen und Fachlehrers, eines Dirigenten und Ehrendoktors, eines Schriftstellers, Herausgebers und Meisters einer jungen Musikschule sind in ihm wie sieben Kardinaltugenden, deren tiefe Grundlage eine priesterliche Begeisterung für die Kunst und ihre geweihten Träger ist, deren ritterliche Ausübung seinem Künstlerleben den Schimmer des Heldentums verleiht. In seinem Namen sei denn auch schließlich der Dank an alle Hingebung und Selbstverleugnung zusammengefaßt, mit welcher so mannigfache Kräfte dem deutschen Geiste ein großes Kunstwerk zum Be-

wußtsein brachten, dem sich eine hämische, parteiische Kritik unter Führung des Herrn Doktor Hanslick entgegenstemmen mag, das aber dem Namen Richard Wagner die Weihe eines Losungsworts für die Künstler gegeben hat.

Deutsche Kunst und Richard Wagner.

(Deutsche Zeitung, Wien, 29. und 31. Dez. 1871.)

I.[1]

Es erfüllt den Deutschen, der nach den Erregungen der letzten Jahre sich bemühen möchte, einen eindringenden Blick auf die Kunst zu richten, mit einer ungemeinen Befriedigung, daß ihm ein tieferes Wort über seinen Gegenstand gar nicht möglich ist, ohne im Eingange der Größe und der Siege des großen Vaterlandes zu gedenken. Es ist dies keine Ruhmredigkeit, denn sie steht dem

[1] Auf unser Ersuchen schrieb uns Herr Professor Cornelius in München — als Schriftsteller und Künstler ein geistvoller Vertreter der sogenannten Zukunftsmusik — die nachfolgenden Aufsätze über Richard Wagner, dessen Sache von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen ist.

Die Red. d. „D. Ztg."

Über diese redaktionelle Anmerkung schäumte Theod. Billroth, der berühmte Wiener Chirurg, der leider als „Kunstfreund" Rich. Wagner und seinen Bestrebungen als einer der verbissensten Feinde gegenübertrat. Billroth war Aktionär der „Deutschen Zeitung", hatte 10 Stimmen in der Generalversammlung und bekleidete außerdem noch die Würde eines „politischen Beirats" dieser Zeitung. Als nun dieser durchaus sachliche Artikel mit einer doch wirklich nicht zu viel sagenden Anmerkung der Redaktion erschien, ließ er sich zu einem höchst gereizte Stimmung verratenden Brief an Lübke (31. Dez. 1871) hinreißen, in dem es unter anderem heißt: „Vorgestern aber passierte was', das dem Faß den Boden ausgeschlagen hat. Der Redakteur des Feuilletons X. (warum den Namen verschweigen? es war Ludwig Speidel A. d. H.) läßt sich von der hiesigen Wagner-Clique veranlassen, einen Artikel von Cornelius über Wagner aufzunehmen und setzt darunter: (folgt der Wortlaut der Anmerkung). Von meiner Wut über diese Anmerkung können Sie sich gar keine Vorstellung machen. Öffentlich konnte ich nichts machen, da ich ja selbst Unternehmer der Zeitung bin; doch der Redaktion habe ich einen Brief geschrieben, der nicht von schlechten Eltern war ..." In diesem Ton geht es noch weiter, wobei Cornelius mit Nohl(!!) auf eine Stufe gestellt wird!

A. d. H.

besonnenen und gefaßten Deutschen fern, der sich zu gut darauf besinnt, wie bitter und entmutigend anders es ehedem war, der ebenso gefaßt ist auf die Trübungen und Stürme, welche der deutschen Sache in Zukunft noch drohen mögen. Es ist vielmehr ein freudiges Berufen auf die Tatsache, daß fortan auch jedem Kunstbestreben der feste Boden eines starken Vaterlandes gewonnen ist, ein Ausdruck der Zuversicht, daß wir Deutschen nicht wie einst die Griechen dem Geschick verfallen sind, mit den Trümmern unserer Kunst nur eine fremde Welt zu schmücken, sondern daß wir den Dom unseres Volkstums auf eigenem Boden ausbauen und schützen werden. Es ist ein Dank für die befestigte Überzeugung, daß mit dem siegreichen Aufpflanzen der deutschen Fahne der ganzen Welt ein Hort errungen ist für Wahrung und fortschreitende Verbreitung von Licht und Wärme in allen Bereichen menschlichen Tuns und Denkens. Und für jedes eingehendere Berühren eines dieser Bereiche ist es ein schier notwendiges Vorwort, mit innigem Stolz von der Achtung zu sprechen, welche ein Volk von sich hegen darf, das, noch glühend von den gewaltigsten Kämpfen, noch blutend von allen gebrachten Opfern das Schwert des zeitlichen Kampfes nur aus der Hand legt, um mit ungeminderter Kraft und Frische sich zu seinen ewigen Aufgaben und Zielen in Gemeinwesen, Kirche und Kunst zurückzuwenden.

Die genannten drei großen Hauptströmungen des Lebens werden immer danach streben, in einem Strom aufzugehen, um dann erst das Volkstum in seiner reichsten und mächtigsten Entfaltung zu zeigen. Das einmütige Zusammenwirken von Gemeinwesen, Kirche und Kunst ist in den deutschen Domen für alle Zeit verkörpert. Doch schon in diese ewigen Denkmale ist mancher Stein des Anstoßes mit hineingebaut, und in dem kalten Mörtel brennt manche Träne der Herzen fort, die sich aus den Banden der Glaubensunfreiheit nach Erlösung sehnten. Der Riß, welcher zwischen einem in der Zeit kräftig emporstrebenden Volksleben und seiner ewigen Verklärung in der Kunst durch die in sich gespaltene Kirche aufklaffte und von da aus nach beiden Seiten den höchsten Aufflug lähmte und zum jähen Sturz verwandelte, führte bis zu Verfall und Zerstörung jener Dome und zum schmachvollen Hingeben

deutſchen Weſens für das Fremde. Aus jener Hälfte des Gemeinweſens, welche den lebendigen Glauben aus den Feſſeln des Formelzwanges gerettet hatte, erblühte das Kirchenlied, und es erwuchs in den Werken Bachs eine zweite gotiſche Kunſt neben den alten Domen, nur daß in dieſe tönenden Bauten nicht das ganze Volk wallte, deſſen andere Hälfte ſich in Farbe, Ton und Stein zopfige Monumente des Jeſuitenſtils ſchuf. Zur Zeit unſerer großen Dichter flüchtete aller Geiſt und alle Kraft des Volkes in die Kunſt, und dieſe ſtellte ſich aus einem zerfallenen Gemeinweſen und einem verknöcherten kirchlichen Leben heraus ganz auf ſich ſelbſt, um ſo wieder der Hort zu werden, an welchem jene beiden erſtarken und ſich beleben mochten, ein geiſtiger Prozeß, welcher vornehmlich durch die produktiv ſchwächeren, aber unberechenbar anregenden Romantiker vermittelt wurde.

Werfen wir einen Blick auf das deutſche Kunſttreiben, wie es uns in dieſem Moment erſcheint, wo wir nach dem Erreichen unſeres dringendſten nationalen Begehrens uns wieder zu ſammeln vermögen, um die volle Aufmerkſamkeit auf dieſen Punkt zu richten, ſo gewahren wir alsbald, daß alle Felder der Produktion im Bereiche des Schönen in einer Zeit des Überganges, der Umwälzung, des neuen Werdens ſind. Unſer Zeitabſchnitt iſt keine Epoche monumentaler Kunſtwerke. Niemand wird dieſer einfachen, kahlen und kühlen Behauptung bedeutende Namen unter uns lebender Künſtler entgegenhalten wollen, die, in früheren Epochen wurzelnd, nur noch die ehrwürdigen, herbſtlich belaubten Kronen über uns jüngerem Wachstum ſchütteln. Auch habe ich nicht zu fürchten, daß die ganze flotte Schar von tüchtigen Kräften, die unſerer Zeit angehören, über mich herfallen wird und entrüſtet fragen möchte, warum das von jedem einzelnen in fröhlichem Schaffenstrieb Erzeugte keinen Anſpruch auf ewige Dauer erheben ſollte. Oder müßte ich den Meiſter Hähnel[1] um Verzeihung bitten, deſſen Karl IV. mir ins Herz gegraben iſt und deſſen Skizze zu einem Monument für Ludwig I. von Baiern ſo recht ein Muſter für meine Auffaſſung vom Monumentalen iſt. Oder meinen großen Meiſter Franz Liſzt, von deſſen euphoniſchen Korrekturen meine eigenen Studienhefte rot

[1] Ernſt H. (1811—1891); die Statue Karls IV. ſteht in Prag.

durchkreuzt sind und von dem ich allerdings jede Note, die er für sein Instrument gesetzt, für monumental halte, während ich seine sinfonischen Werke, in denen der Bruch zwischen seiner germanischen und romanischen Bildung[1] fühlbar wird, in meine Kategorie des Übergangs verweise. Oder den noch jugendlichen Meister Brahms, den ich allerdings als Einzelerscheinung unserer Zeit unter allen anderen bei einer hervorragenden Genialität als auf dem Wege zum monumentalen Kunstwerke begriffen achte. Oder müßte ich, wenn ich die schwächlichen Akzente, mit welchen unsere Lyriker den großen Krieg begleiteten, mit der Epoche „Leier und Schwert" vergleiche und für unsere Lyrik eine besondere Kategorie des Absterbens annehmen möchte, meine abbittende Reverenz gegen meine drei letzten Lyriker, Mörike, Freiligrath und Robert Franz machen? Oder muß ich dem so schweigsam gewordenen Gottfried Keller sagen, daß sein „Romeo und Julie" dennoch ein ewiges Gedicht ist? — Nein, ich verhärte mich lieber in dem einmal ausgesprochenen Frevel und wiederhole mir zur Stärkung Gervinus' Wunsch, daß einmal der ganze Boden der dichterischen Produktion brach liegen möchte, damit alle Kraft des Volkes einzig auf die politische Neugestaltung des Vaterlandes verwendet würde, oder Hebbels Ausruf, der im Hinblick auf die fruchtlose Fruchtbarkeit der neuesten Tragödiendichter seine ernste Abwehr in den humoristischen Vorschlag einkleidete, daß von Staatswegen so und so viel Begabte und Berechtigte zusammentreten sollten und dann das Los zu entscheiden habe, welchem einzigen unter ihnen das Recht zustehen sollte, in der Tat eine Tragödie zu schreiben. Ob nun auch Wunsch und Vorschlag dieser beiden geistigen Größen ihrer Form nach hyperbolisch, ihrem Inhalt nach äußerst beherzigenswert, ungehört verklingen, sie finden Annahme und Erfüllung durch die Tatsachen selbst. Denn nicht, was geschrieben wird, ist wirklich da, sondern nur was ins Herz des Volkes dringt und dort weiter lebt und wirkt. Das maßlose Produzieren unserer Zeit ist ein Schöpfen in ein volles Gefäß und rinnt am Rande desselben nieder und

[1] Infolge einer Verrückung des Satzes ist das Wort im Originaldruck bis auf die beiden Buchstaben il ausgefallen; der Herausgeber glaubt, „Bildung" lesen zu müssen.

verläuft im Sande. Nur das mit unserem großen Krieg wieder auferstandene Volk wird es vermögen, neuen Wein in neue Schläuche zu füllen. Hier ist es das Gemeinwesen, welches die Kunst wieder erneuen wird, nachdem es die Kirche erneut hat.

Denn ob auch die Produktion an Fülle und Größe früheren Momenten unserer Kulturgeschichte nachsteht, so übertrifft doch unsere Epoche in einem charakteristischen Zug alle vorhergehenden: es ist die Verbreitung der Teilnahme am Kunstwerk durch fast alle Schichten des Volkes. Unsere Zeit ist eine Systole im poetischen Herzschlag des deutschen Genius. Welch' eine Regsamkeit, welcher Eifer, welcher Fleiß im Lernen, im Aneignen, im Sammeln, im Überblick, im Bewußtwerden! In unserer Zeit sind nicht in der Literatur selbst, wohl aber in der Literaturgeschichte die monumentalen Werke zu suchen, von Gervinus an bis zu Carl Gödekes Grundriß. Der Sieg der Darmstädter Madonna über die von Dresden ist eine monumentale Tat der Kunstkritik.[1] Das Wiederaufleben Bachs, das wir Mendelssohn verdanken, übt eine unberechenbare Wirkung auf die Kunstjünger, der durch Volkskonzerte allen zugänglich gemachte Beethoven unmittelbar auf das Volk. Die wohlfeilen Klassikerausgaben, Goethe und Schiller in eines jeden Hand, die Ausgaben Holle,[2] Peters, Litolff in der Musik, die unzähligen Photographien nach der Antike und nach der Renaissance tragen den zündenden Funken des Schönen in die kunstentlegensten Regionen. Die Verfasser von populärwissenschaftlichen Werken streben nach schöner Darstellung, sie werden Künstler. Von tüchtigen Kunstschulen ausgehend, dringt ein verbesserter Unterricht im Zeichnen bis in die Elementarschulen, ein gründlicher Musikunterricht ins Privatleben, vernünftige Gesangslehre in die Schulseminarien und von da ins Volk. Mit einem Wort: das Volk lernt die Kunst; es lernt sie als der Mäcen, zu welchem es die Bestimmung in sich trägt und fühlt; es lernt sie, ohne sich in dies Interesse einseitig zu vertiefen, ohne seiner poli-

[1] Es handelt sich um Holbeins „Madonna des Bürgermeisters Meyer" in Darmstadt, deren vorzügliche Dresdner Kopie lange für das Original gehalten wurde.

[2] Verleger in Wolfenbüttel.

tischen Pflicht und Mission Eintrag zu tun. Unsere großen Dichter und Künstler waren Söhne des Volkes, blieben aber zu ihrem günstigen Gedeihen auf den Einzelgönner oder auf kunstliebende Einzelkreise angewiesen. Aus dem durch das Erfassen seiner geistigen Größen zu eigner Großheit erwachsenen Volksbewußtsein werden erst die Künstler hervorgehen, welche neue Zeiten der Vollendung herbeiführen. Erst wenn das deutsche Volk das Ziel großer politischer und künstlerischer Bildung im Verein mit absoluter Glaubensfreiheit bei religiöser Verinnerlichung erreicht hat, wird wieder die Zeit monumentalen Kunstwerks kommen, des Kunstwerks, welches Spiegelung und Verklärung eines vollendeten sozialen, religiösen und künstlerischen Lebens sein wird.

Wenn ich mich von dem Gesagten lebhaft berührt und zu tieferem Eindringen in das Wesen unserer Zeit erregt fühle, so bleibe ich vor Richard Wagner wie vor einem Rätsel, wie vor einem Geheimnis stehen. Da muß ich zuerst beschämt erkennen, wie vorschnell ich war, unserer Zeit die Erhebung zum monumentalen Kunstwerk absprechen zu wollen, ihr, die ja durch Wagner das Höhere hervorgebracht, eine neue Kunstform, welche die Bedingung ewiger Dauer in sich trägt: das Musikdrama. Dann aber frage ich mich zunächst: gehört Wagner wirklich unserer Zeit an, ist er nicht ein spät nachgeborener Romantiker, ist er nicht etwa der zu einem Geiste verschmolzene Kleist-Weber, der die von Weber so schüchtern vermiedene Tragik aus seiner Kleistseele in die Musik haucht, und der alle Musik der Penthesilea, die dort, in ihr eigenes stummes Innere gebannt, durch ihre Gewalt das Werk und den Dichter zermalmt, in dem Zauber von Webers dämonischen Tönen erlöst? hat Wagner seinen Punkt des Archimedes gefunden, der ihn außerhalb der Bereiche stellt, auf welchen wir monumentale Schöpfungen vermissen, und ruft er etwa von dort aus: „Baut Ihr nur immer Dome nach Erwin, Paläste nach Palladio,[1] dichtet Tragödien nach Shakespeare, Opern und Sinfonien nach Mozart und Beethoven, mir laßt nur die eine Freude, es statt dessen auch anderen schwer zu machen, nach mir Musikdramen zu schaffen! Ist er nicht, wie Columbus, auch nur aus-

[1] Andrea P. (1518—1580), der berühmte Architekt der Republik Venedig.

gezogen, um sein Indien, die Oper, auf neuen Pfaden zu finden, und hätten ihn nicht seine getreuen (Zeit)-Genossen dabei mehr wie einmal über Bord werfen mögen? Und hat er nicht dabei seine neue Kunstform, sein neues Land gefunden, aus welchem ihm nun wiederum die dankbaren Gefährten so gern in Ketten und Banden — ihren alten Regeln — in die liebe Heimat zurückführen möchten? — Dann sage ich mir wieder: nein, Wagner ist ganz im rechten Zeitpunkte geboren, im Jahre der Schlacht bei Leipzig, deren Donner um seine Wiege tobten. Er ist dann, da wir alle noch im Frieden lebten, frühe zum Kampf erwacht und hat alleinstehend, mit einem schicksalvollen Leben ringend, der deutschen Sache den Sieg erfochten. Mit gewaltigem Geiste hat er alle monumentale Kraft der Zeit in sein Schaffen zusammengedrängt, und während Architektur und Plastik voneinander getrennt ihre neuen Stile suchen, hat er in seinem Musikdrama durch eine Verschmelzung der beiden, durch eine von der sinfonischen Architektonik der Musik sich loslösende Plastik dramatischer Gestalten das Ziel erreicht. Während das egoistische Literaturdrama sich mit einer überlebten Musik höchstens einmal zur Karrikatur der neuesten Oper verbindet, vermählt er in seinem Musikdrama Musik und Poesie wie Europa mit Zeus, welcher die schöne Fürstin unter der Stiermaske eines Opernlibrettos von den ihrigen wegzulocken wußte und ihr nur in Sagen von den Göttern, seinen Ahnen, sich zu erkennen gibt; während die Malerei von einer mager werdenden Idealität an den fast zu üppigen und nicht immer ganz keuschen Busen der Natur und Wirklichkeit flüchtet, hat auch Wagner die Vöglein im Walde, die Mädchen am Spinnrad, den Hirten bei seiner Schalmei, den Matrosen in seinem Mastkorb, den Bürger in der Kirche und Singschule, bei Arbeit und Tanz belauscht, um dann mit den unerschöpflichen Farben seines Orchesters doch immer wieder das Ideal zu verherrlichen, den Liebenden in seinem Kampf mit der Welt, den Gott in seinem Leid, den Dichter im Schaffen, den Helden im Sieg zu malen.

Ich komme der Lösung meines Rätsels näher, wenn ich mir sage, daß Wagner allerdings ein Vollender unserer großen Literaturepoche ist, indem er das Schlußwort des „Faust“ in seiner Er-

löſungstrilogie Senta, Eliſabeth, Elſa in einem vollen Dreiklang austönen läßt, daß aber dieſer Dreiklang nur eine Dominante iſt, deren toniſcher Akkord Triſtan, Sachs und Siegfried, in männlichen Idealen das Weſen der Liebe, Kunſt, des Ewigmenſchlichen verkörpernd, ganz aus der Luft unſerer Zeit und aus ihr in die fernſten Fernen ertönt und forthallt. Indem ich aber ſo auf meinem Weg mit einigem Stolz Wagner als Sproß und kräftigſten künſtleriſchen Ausdruck unſerer Zeit erkenne, begegne ich mit Freuden dem Doppelſtrom von Sympathien, welcher jetzt als erſtes Friedenspfand nach dem Kriege diesſeits und jenſeits der Alpen dem Meiſter entgegenkommt. Der Erfolg des „Lohengrin“ in Bologna und Florenz iſt ein Ereignis, welches ſelbſt beharrlich Wagner feindliche Zeitungen zwingt, es als einen Sieg der deutſchen Sache über den Bergen zu verzeichnen. Die in Deutſchland jetzt ins Leben getretene und in ſtetem Wachſen begriffene Bewegung zugunſten des Bayreuther Unternehmens iſt gleichzeitig ein Bekunden unſeres nationalen Kunſtſtrebens, deſſen Tragweite ſich als eine gewaltige und über den Moment hinausgreifende erweiſen dürfte.

Nur die erſte Hälfte von Wagners Kunſtſchaffen iſt in das Bewußtſein des Volkes gedrungen. Was er ſeit dem Jahre Achtundvierzig geworden, davon haben nur einzelne Künſtler ein mehr oder weniger vollkommenes Bild, darüber konnte ſich nur ein Bruchteil der für ihn Enthuſiasmierten durch die Reiſe zu Münchener Darſtellungen ein Urteil bilden, weitere Kreiſe mochten es nur aus Berichten über ſolche Aufführungen, durch das Leſen der Texte ſeiner Muſikdramen, durch ein Vergegenwärtigen ſeiner Werke im Klavierauszuge zu einer immerhin ſehr begrenzten Vorſtellung von ſeiner weiteren Entwicklung bringen. Da gewannen plötzlich die „Meiſterſinger“ wie durch eine glückliche Fügung, indem ſie über die meiſten namhaften Bühnen ſchritten und überall den glänzendſten Erfolg hatten, vor den anderen Werken des Meiſters den Vorzug, in die unmittelbare Anſchauung des Publikums zu treten. Das machte einen tiefen Eindruck. Man wurde inne, daß man es hier mit einem Genius zu tun hat, der in ſeiner Tiefe bedeutender iſt als alles Bedeutende, was man von ihm kennt, der ſein Beſtes noch nicht gegeben hat, der mit einem Worte unbegrenzt,

unberechenbar ist. Man mochte zwischen „Lohengrin“ und den „Meistersingern“ ein ähnliches magisches Band ahnen wie jenes, welches in Beethovens Leben die fünfte Sinfonie mit der achten verknüpft, um dann zur neunten überzugleiten, und ich frage, Hand aufs Herz, welche ist die größte von den drei genannten Sinfonien, und gibt es von der „Eroica“ an in Beethovens Schaffen oder vom „Fliegenden Holländer“ an in Wagners Dichten ein Größer oder Kleiner? „Die Meistersinger sind der letzte Akt in der Wagnerkomödie“, hatten die Feinde sich vor dem Gelingen wie eine Parole zugerufen, und siehe da, die „Meistersinger“ wurden eine Peripetie in dem zweiten Teil der großen Wagnertrilogie, welche mit den „Nibelungen“ abschließt — weil auch Parcival[1] und die Sieger[2] noch ins Leben treten werden; denn mit den „Meistersingern“ keimte im stillen in den deutschen Gemütern die erste Saat des Bayreuther Unternehmens auf.

II.

Als Richard Wagner seine Nibelungen in sich austrug, konnte ihm dies ganze riesenhafte geistige Unternehmen nicht anders vor der Seele schweben denn als eine Krönung zum Abschluß eines nationalen Festes, als ein höchstes, was ein Volk zu sagen hat, wenn es zur Feier eines großen Momentes freudig zusammentritt. Daß ein solches Kolossalstandbild zu seiner Aufstellung auch der besonderen Örtlichkeit, der geeigneten Umgebung bedürfe, hieße Überflüssiges sagen wollen. Nun war aber durch ein Gemisch von wirklicher Liebe zu diesen Schöpfungen mit dem Heißhunger nach Neuem und der ewigen Unruhe, „daß nur etwas geschehe“, der Mißgriff entstanden, diese Festblume der Deutschen zerpflücken und sie genießen zu wollen, ehe sie noch völlig reif und zur Blüte gediehen war. Man ahnte nicht, daß ein „Rheingold“, eine „Wal-

[1] Später von Wagner bekanntlich Parsifal (fal parsi arab. = reiner Tor) geschrieben.

[2] Ein nicht zur Ausführung gelangter dramatischer Entwurf Wagners aus der indischen Buddha-Legende. (Die Skizze ist vom 16. Mai 1856 in Zürich datiert und in Wagners Entwürfen, Gedanken und Fragmenten Leipzig 1885 S. 97 f. veröffentlicht.)

küre" als eine Vorstellung, welche man dem gewöhnlichen Theaterrahmen „im" oder „außer Abonnement" anpaßte, ein Unding sei, daß man damit zugleich ein Unrecht an einem so besonderen Geiste begehe, als welcher sich der Schöpfer dieses Ausnahmewerkes erweist. Man gibt heute „Wallensteins Lager" auf der Bühne in Verbindung etwa mit dem Demetrius-Torso, wohl auch mit einer geschmacklosen Beigabe zur Füllung des Theaterabends, indem man das Bewußtsein von dem Zusammenhang der Trilogie im Publikum voraussetzt. Aber man denke sich „Wallensteins Lager", eine so neue und überraschende Kundgebung von Schillers Genius, zu einer Zeit aufgeführt, wo „Wallensteins Tod" noch nicht aufgeführt war,[1] wo das Ganze nur überwältigend groß in der Seele des Dichters lebte und man wird eine Ahnung davon haben, welcher Schmerz Richard Wagners Innerstes durchzucken muß, wenn er sein „Rheingold" einem neugierigen Publikum, und bestünde es ausschließlich aus Wagnerenthusiasten, preisgegeben sieht, während er noch seinem Genius die verhängnisschwere Frage stellen muß: „Werde ich auch meine „Götterdämmerung" vollenden?" — Man denke sich den verewigten Meister Ernst Rietschel, wenn er sein Lutherdenkmal in einzelnen Stücken, bald hier, bald dort hätte ausstellen oder feierlich enthüllen sollen. Meyerbeer hat seinen „Propheten", seine „Afrikanerin" jahrelang dem Publikum vorenthalten, weil sich nicht die geeignete Fides oder Selika fand, und dadurch vielleicht eine Überhungerung der Gemüter erzeugt, welche der verspäteten Sättigung weniger Befriedigung verlieh. Aber man hätte dem Tondichter einmal zumuten sollen, diese Opern in einzelnen Akten und ohne die einzig geeigneten Künstler, oder zuerst in Lyon oder Marseille, oder in Paris anders als in der großen Oper zu geben. Und nun haben wir Wagner, der doch gewiß für uns Deutsche das ist, was Meyerbeer für die Franzosen war — Heil dem Unterschied! — und wollen ihm nicht freudig das Recht zugestehen, sein isthmisches Festspiel wirklich auf dem Isthmus zu geben mit dem Ibycus und den

[1] Tatsächlich erschien „Wallensteins Lager" am 12. Okt. 1798, die „Piccolomini" am 30. Januar 1799, „Wallensteins Tod" erst am 20. April 1799 auf der Weimarer Bühne, woran Cornelius hier nicht dachte.

Ibycas, die er einzig dazu ausersehen und die diesmal nicht ermordet, ja nicht einmal heiser werden sollen. Man zeiht diesen unruhigen Geist der Übertreibung, der überall ein unerhört Mehreres verlange, überall noch eine dritte Flöte (wo doch „zwei schon schlimmer als eine sind!"), eine dritte Oboe, eine dritte Klarinette, zu einer Oper ein gutes Gedicht, zu diesem Gedicht eine unerhörte Form, zu seinem künstlerischen Wirken noch ein literarisches, zu dem großen Deutschland noch die kleine Schweiz, um darin zu wohnen, und nun schließlich zu den vielen Bühnen unseres Vaterlandes eine neue, eine Festbühne verlange zu einem Werke, das statt eines Theaterabends gleich eine ganze Theaterwoche in Anspruch nimmt. Man hält ihm endlich das unerhörte Glück einer Protektion vor, wie sie Sterbliche und Unsterbliche selten gefunden, und fragt sich, warum Wagner nicht innerhalb der hier ihm dargebotenen Bereiche und Möglichkeiten die volle Entfaltung seines Genius anstreben könne?

Als Wagner mit dem Plan seiner „Tristan"-Aufführung in Wien Schiffbruch gelitten, als er von der Arbeit an seinen „Meistersingern" durch eine Sintflut der störendsten Lebensereignisse fortgerissen wurde, aus deren Wogen er, ein Camoens, nur sein Werk rettete, als er auf einer wahren Wüstenfahrt vergebens nach Muße und einem Minimum zeitlicher Voraussetzung für das Ewige suchte, da traf ihn auf einer Oase, in der Hütte des Eremiten Karl Eckert,[1] die Botschaft, daß König Ludwig von Bayern ihm Leben und Muße sichere, daß er sich fortan als einen auch vom Überfluß des Daseins ausgestatteten Künstler betrachten dürfe, um behaglich, frei und reich nur seinem Schaffen zu leben. Die erste Frucht dieses neuen Bodens, den der Meister unter sich fühlte, war die Aufführung des „Tristan", die zweite war die glückliche Vollendung und Musterdarstellung der „Meistersinger". Den Ursachen nachzuspüren, warum die dritte und reichste Frucht, das Nibelungenfestspiel, nicht unter denselben Bedingungen, auf demselben Boden ebenso schnell reifen und uns zum

[1] Damals Hofkapellmeister in Stuttgart. Über die Details dieses merkwürdigen Ereignisses lese man das Kapitel „Wagner in Stuttgart" bei Weißheimer (Erlebnisse mit Rich. Wagner usw. 1898 S. 259 ff.) nach.

Vollgenuß einladen konnte, würde über das Ziel dieser Zeilen hinausgehen. Der Schwerpunkt liegt zuletzt in den beiden einfachen Gründen, daß das Werk noch nicht vollendet ist, sodann, daß es sich dem gewohnten Rahmen unserer Bühne entzieht.

Den ersten Grund soll das nächste Jahr mit der zu hoffenden Vollendung des Werkes aufheben, der zweite geht durch das Bayreuther Unternehmen seiner Beseitigung entgegen, welches darin besteht, daß nach freier Bestimmung des Meisters auf einem noch unberührten oder doch seit lange brach liegenden Boden deutschen Kunstlebens die Stätte für sein Kunstwerk bereitet und im gegebenen Moment die auserwählten mitwirkenden Kräfte zusammengezogen werden. Die Schrift Wagners über die Aufführung seines Festspieles enthält in klaren Zügen die Motive, welche ihn bei diesem Unternehmen leiteten. Diese Schrift und die in ihr enthaltene Aufforderung an die Freunde seiner Kunst, seinen Plan fördern und stützen zu helfen, traf in der durch den deutschen Erfolg der Meistersinger gesteigerten Bewunderung für ihn sowie in einem gehobenen, erstarkten Nationalgefühl die geeignete Stimmung, um eine nachhaltige Wirkung, ein begeistertes Entgegenkommen zu erzeugen. In Mannheim bildete sich der erste Verein zur Unterstützung des nationalen Kunstwerkes. Von dort aus zog mit raschem Schritte die somit ins Leben getretene Wagnerbewegung die Hauptstätten deutscher Kultur in ihren Gang. In diesem Augenblicke ist diese Bewegung bereits nahe zu dem Punkte gediehen, wo die Einzelvereine sich zum Kreis eines großen deutschen Wagnervereins schließen werden. Dieser Verein macht es sich zur Aufgabe, durch die jährlichen Beiträge aller Mitglieder und durch jede Art geistiger Produktion und künstlerischer Leistungen die Kosten des Bayreuther Unternehmens zu decken. Somit hat das Volk, dem Vortritt eines echt deutschen Königs huldigend und folgend, die Wagnerangelegenheit selbst in die Hand genommen. Zum erstenmal sehen wir wieder aus dem Gemeinwesen heraus die Kraft erblühen, welche sich freudig und selbstlos rein künstlerischen Zwecken weiht, nicht aus der sehr lobenswerten Absicht, einem verdienten Bürger, einem geliebten Dichter das Leben zu sichern, das Alter sorgenfrei zu verklären, nein, um einem Meister, den sein Volk für groß hält, die volle Ent-

faltung seines Genius zu ermöglichen. Das ist ein Ereignis, welches aus einer siegesfrohen Gegenwart deutschen Wesens in eine ferne glänzende Zukunft weist.

Es gibt kein großes allseitig erregtes Volksleben, das nicht sein poetisches Spiegelbild im Drama erzeugte. Das alte wehmütige Klagelied, daß wir Deutsche keine Nationalbühne besitzen, wird sich jetzt bei einem gehobenen Selbstgefühl zur energischen Forderung gestalten. Der bisherige Zustand kann unmöglich fortdauern. Wir befinden uns angesichts des Repertoires unserer Bühne vor einem Vielerlei und Durcheinander verschiedenster Zeitläufe und Geschmacksrichtungen, welches mit einem letzten Rest seiner Zurechnungsfähigkeit immer noch in der Universalität unserer Weltanschauung wurzelt, im großen und ganzen aber nahezu sinnlos empfangen und gegeben wird. Was Wunder, daß gerade die edleren und durchgeisteten Schichten der Nation bedauerliche Lücken im Theaterpublikum offen lassen. Die Verhältnisse haben sich eben geändert.

Das Vereinsleben ist ein verbreitetes geworden; jeder Zweig der Wissenschaft und Kunst bildet Sondervereine der mannigfaltigsten Färbungen, welche zugleich die Tätigkeit der Mitglieder zu Vorträgen oder irgend welcher Art von Mitwirkung in Anspruch nehmen. Die literarische und journalistische Produktion, welche die Forderung der Kenntnisnahme an den Gebildeten stellt, ist so angewachsen, daß von der dem Berufsleben abgemüßigten Zeit oft nur ein geringer Bruchteil für das Interesse an der Bühne übrig bleibt. Wie lockend und anziehend müßte nicht die geistige Nahrung sein, welche den Gebildeten dazu entschiede, dem Theater den Vorzug vor allen anderen Geistesgenüssen zu geben, die eine gehaltvolle Lektüre, die irgend ein Vereinsabend ihm bietet? Wohin entschwindet aber die Hoffnung auf eine Nationalbühne, wenn die Besten ihrem Schauplatz fern bleiben, wenn sie der großen Lehrmeisterin der Völker mit Geringschätzung den Rücken wenden dürfen? Von wem aber soll eine Initiative zur durchgreifenden Besserung eines solchen Zustandes ausgehen? Die Hoftheater und Stadttheater mit ihren aus Rücksichten, Vorurteilen und Kassennotwendigkeiten gordisch geschlungenen Fesseln kommen bei allen vereinzelten ehrenhaften Anstrengungen selten einmal zu einer auf die Örtlich-

keit beschränkt bleibende Hebung der Verhältnisse, ohne daß dadurch ein fühlbarer dringender Impuls für das Ganze gegeben wäre. Denke man sich nun einmal das Bayreuthische Unternehmen in Wagners Sinn zu seinem nächstliegenden Zwecke glücklichem Vollbringen entgegen gediehen und dadurch schon vor allem den nicht hoch genug zu schätzenden Vorteil einer Reihe von großartigen stilvollen Darstellungen erreicht, eine höchste und letzte Schule für bedeutende ausübende Künstler und deren Zusammenwirkung gewonnen. Denke man sich die Möglichkeit, daß der deutsche Wagnerverein, von dem Gefühl des Gelingens getragen, sich permanent erklärte, daß von nun an jeder Deutschgrieche stolz darauf wäre, seine jährliche Kunststeuer zu entrichten, daß aus dem leitenden Komitee des Vereins mit der Zeit ein Areopag entstünde, der die Stücke bestimmte, welchen die Ehre einer bayreuthischen Aufführung zu teil werden solle. Denke man sich mit dieser Ehre zugleich aus dem in kundigen Händen wuchernden Überschußkapital, durch Schenkungen und Stiftungen anwachsend, den gebührenden, sorgenbrechenden Lohn für den Dichter verbunden. Denke man sich bis in alle Ecken und Enden des Landes ein Hinstreben nach diesem künstlerischen Brennpunkt, eine Fühlung, welche alle dichterischen und darstellenden Kräfte mit diesem tonangebenden Mittelpunkt zu erhalten suchte! — Doch was braucht es der Worte! Bereits hat Wagner in Mannheim siegend sein Banner aufgepflanzt, der Wiener Aufruf verbreitet überallhin die lebensvollste Wirkung! Das sind Taten, und „im Anfang war die Tat!“

München, im Dezember 1871.

Genellis Leben.

[1796—1868]

Nach den Handzeichnungen des Meisters in Kupfer gestochen von Burger, Gonzenbach, Merz und Schütz. Leipzig, im Verlage von Alphons Dürr.

(Süddeutsche Presse, 24. Jan. 1868, Abendblatt.)

Schwer ist die Kunst des Biographen. Nur selten gelingt es ihm, uns den Helden oder Dichter, den wir durch seine Taten oder Werke kennen und lieben, so zu schildern, daß die ausgeführte Zeich-

nung die Skizze überträfe und verdrängte, mit welcher wir uns bisher begnügen mußten. Ungleich schwieriger noch sind Autobiographien. Wie Malern meistens das eigene Abbild mißrät und das Selbsterkennen immer eine spärlich verliehene Fähigkeit des Geistes bleibt, so finden auch bedeutende Menschen nur selten den rechten Standpunkt, von dem aus ihr Leben ein allgemeines Interesse wecken und wachhalten kann. Befangenheit, Eitelkeit und Unklarheit trüben meist den Spiegel, in welchem sie das eigene Selbst erblicken. Wir übergehen die naheliegenden Beispiele solcher getrübten Selbstschau, um auch hier nur im Vorübereilen den Blick voll inniger Bewunderung auf Goethe zu richten, welchem es gegeben war, das eigene Leben im vollendeten Kunstwerk abzuspiegeln. Im Hinblick auf ein Buch wie das seinige, konnten uns unter einer Flut von Memoiren und Denkwürdigkeiten nur Gutzkows „Knabenjahre" oder Arnold Ruges[1] Erinnerungen eine lebhafte und dauernde Teilnahme einflößen. Anwidern mochte es uns dagegen mehr als einmal, wenn wir Autobiographen wie von einer Kanzel herab, wo niemand sie stören darf, das eigene Lob predigen hörten und uns die erschreckendste Weitläufigkeit kein Jota von den Kleinlichkeiten eines Lebenslaufes erließ, dessen geistiger Inhalt dem Autor ein scheinbares Recht zu solchen Zumutungen gibt.

Ganz im Sinne des Goetheschen Buches sind die Zeichnungen „Aus dem Leben eines Künstlers" gehalten, unter welchem Titel Genelli soeben seine eigenen Erinnerungen veröffentlicht hat. Dies Epos eines Malerlebens erhebt uns aus der Enge der gemeinen Wirklichkeit wie auf Flügeln in die Sphäre poetischen Erlebens. Die Wechselfälle des irdischen Daseins, Kampf und Not, die sie mit sich bringen, werden uns erlassen wie die Daten aus dem Taufregister und aller leidige Klatsch über Vorgänge und Persönlichkeiten. Wer abenteuerlich Spannendes in diesem Lebensroman erwartet, würde sich getäuscht fühlen; es sind gerade Momente zur Darstellung gebracht, die im äußerlichen Lebenslaufe des Meisters völlig nebensächlich sind, die aber alle wesentliche Züge seines geistigen Dichtens und Trachtens in sich enthalten, wenn auch ihre

[1] 1803—1880; Seine Erinnerungen erschienen unter dem Titel „Aus früher Zeit", Berlin 1862—1867, in vier Bänden.

Beziehungen darauf nicht immer sich dem Blick aufdrängen, sondern sich oft nur dem Nachdenken dessen enthüllen, welcher sich näher mit ihm vertraut macht. Durch die ganze Reihenfolge dieser Blätter, selbst wo sie scheinbar Zufälliges bieten, wo der dargestellte Lebensmoment unwesentlich, seine Macht mehr aus einer wunderlichen Laune als aus der Notwendigkeit organischer Entfaltung hervorgegangen scheint, ist dennoch der eine Grundgedanke festgehalten: zu zeigen, wie die ersten Eindrücke der Kindheit, die Erlebnisse des Knaben, das Bestreben des Jünglings und Mannes in dem einen Ziel zusammentrafen, die besondere Künstlernatur zu bilden, deren Werden wir in diesen Blättern belauschen. Ein Blick auf Genellis persönliches Wesen möchte dem Verständnis des Werkes förderlich sein. Er ist eine absolute Künstlernatur, man möchte sagen: er ist nicht aus Mensch und Künstler zusammengesetzt, er ist nur Künstler. Die Welt und ihr Lauf, ihre Gaben und Forderungen, ihre Gunst und Feindseligkeit, ist ihm im Grunde der Seele nichts, ja es ist ihm tiefe Pflicht und Notwendigkeit, nicht danach zu fragen. Nur daß aus dieser spröden, gleichgiltigen Welt die Kunst erblühen konnte, daß es ein Schönes gibt, daß er aus Geist und Gemüt das Schöne zeugt, und wie er es empfindet, schaut und verkörpert, nur das hat Wert für ihn, nur diese Möglichkeit dankt er dem Dasein. Er ist dem Leben gegenüber stets Kind geblieben, nur der Kunst ein Mann geworden. Man muß ihn kennen, muß wissen, von welcher wolkenlos heiteren Höhe des Geistes Genelli auf alle Ziele menschlichen Ehrgeizes herabsieht, man muß verstehen wie auch der schneidendste Erdenschmerz ihm immer nur ein verletzender scharfer Nord bleibt, der aber das Mark seiner Seele, den Trieb des Künstlers, ungeschädigt läßt, um zu erkennen wie fern diesen Blättern jeder Zusammenhang mit dem weltlichen Leben bleiben mußte, wie selbst das ächt menschliche „Wein, Weib und Gesang", das sich gleich dem roten Faden durch fast alle diese Bilder verfolgen läßt, immer nur in seiner Wirkung auf den Künstler Geltung hat, ja daß aus dem Elysium des Künstlers mit puritanischer Strenge selbst jene herrliche Dreiheit ausgeschlossen bleiben mußte, auf daß nichts sei als Sonne, Wolken und Künstler.

Das Titelbild faßt, wie die Einleitungen unſerer großen dramatiſchen Muſikwerke, die Idee des Ganzen in ſich zuſammen, der Künſtler ſchaut, ruhig ausgeſtreckt, in den Spiegel des Phantaſus; ein Eros mit glimmender Fackel ſchmiegt ſich an ſeine Kniee; vor ihm fliegt die Fortuna unerhaſcht vorüber; ſein linker Arm ruht auf dem Schoß der Hoffnung, welche einen Drachen aus der Schale tränkt; rechts eine ſchlummernde Fama. Verſunken in das Schauen des Schönen, von der Liebe gehegt und bewacht, nicht achtend des Glückes und ſeiner Gaben, den Blick abwendend von der grimmen Not des Lebens, welches von der himmliſchen Hoffnung hingehalten und begütigt wird, den Rücken drehend der trägen Weltehre, die ja doch einſt erwachen und erzählen muß von den Taten des Schauels — das iſt in wenig Zügen eine großartige, für alle Zeiten geltende Darſtellung des Künſtlertums. Wir zweifeln keinen Augenblick, daß dieſe ſchönſte Zeichnung der ganzen Sammlung der Zeit ihres Entſtehens nach das eigentliche Schlußblatt der Biographie bildet. Erſt aus dem vollendeten Werke konnte ſie als Krone des Ganzen erblühen. Wie der greiſe Joſeph Haydn nach einem der Tonmuſe geweihten Leben wie zum Abſchiede ſingen durfte: „Ein harmoniſcher Geſang war mein ganzer Lebenslauf“, ſo ſagt dies Bild: inniges Verſenken und Schauen in den Quell des Schönen, in den Spiegel des Geiſtes war all' mein Daſein. — Das erſte Bild aus den Kinderjahren zeigt uns den Knaben „an der Mutterbruſt“. Vater Janus Genelli[1] lehnt über den Stuhl, auf dem ſeine Frau den Sohn in den Armen hält, und erklärt ihr ein eben von ihm vollendetes Bild. In den „erſten Kunſterfolgen“ ſehen wir das Kind Buonaventura von einer lebhaften Mädchengruppe umgeben, Schülerinnen des Vaters, die mit fröhlicher Verwunderung ſein erſtes Werk ſchauen, Tiere die er, am Stuhl ſtehend, auf ein Blatt gezeichnet. Auf dem dritten Bilde kauert das Knäblein im Atelier des Freundes Bürh am Boden vor den Engeln der Sixtiniſchen Madonna, deren Kopie Bürh in beſcheidener Haltung einer Gruppe von Gönnerinnen darbietet, von denen drei ihrer Bewunderung in einem »O sanctissima«

[1] 1771—1812, war Kunſtſticker.

Ton geben, während der rührende Ausdruck einer vierten vor allen unſern Blick feſſelt, welche von Schauen und Lauſchen entzückt vor dem Bilde ruht. Der „Modelldienſt“ zeigt dann die liebliche Geſtalt des heranwachſenden Knaben als Liebesgott mit emporgehaltenem Bogen vor dem malenden Bürꝛ ſtehend, Jupiters Adler zur Seite. Mit den Geſchwiſtern lauſcht er im Walde gelagert „der Mutter Märchen“ oder ſchlummert mit dem älteſten Bruder nach dem „Knabenſpiel“ in ritterlicher Vermummung unter den Bäumen, von der an der Krücke vorbeihinkenden Alten als ein ſeltſames Schauſpiel betrachtet. Doch ſchon ſind die Kinderſchuhe ausgetreten, und wir ſehen den begeiſterten Jüngling entzückt in den Spiegel des „Phantaſus“ ſchauen oder ſinnend des „Oheims Lehre“ lauſchen und ſind dabei auf einem Höhepunkt des Ganzen angelangt. Dieſer Oheim Hans Chriſtian Genelli,[1] der Architekt, eine unwillkürlich an Goethe erinnernde Geſtalt in weitem faltigen Mantel und der aufhorchende junge Künſtler vor ihm geben eine typiſche Darſtellung des ſchönen Wechſelverhältniſſes von Alter und Jugend: alle Weisheit, Milde, Kunſt- und Lebenserfahrung ſind im Kopfe des Meiſters, — alle unſtillbare Lernbegier und entgegenkommende Fülle eigener gottgegebener Bildung in den Zügen des Jüngers ausgedrückt. Das entſprechende Seitenſtück dazu iſt die „Weiheſtunde“, in welcher der Künſtler zu den Füßen einer hohen Frau beſeligt den herrlichen Tönen lauſcht, die ihren Lippen entſtrömen, und mit ihnen die erhebende Liebe zur Tonkunſt einatmet, welche ihm wie ein freundlicher Stern durchs ganze Leben gefolgt iſt. Die drei letztgenannten Bilder bieten eine höchſt bedeutſame Gruppe in dieſem Werke, ſie veranſchaulichen die lichteſten Momente im Werden des Genius: das erſte berauſchende Innewerden der ſchöpferiſchen Kraft, das fromme Sinnen und tiefe Anſtreben ihrer Betätigung und ihr Stärken und Nähren an dem irdiſchen Manna ſchönen Erlebens. Ihnen gegenüber bietet die nächſte Dreizahl die Schattenſeiten künſtleriſchen Werdens dar. „Auf der Anatomie“ ſteigt vor dem nächtlich emſig forſchenden Kunſtjünger der bebende Schatten des Selbſtmörders auf, an deſſen Leiche er

[1] 1763—1824.

dem Lebensnerv des Schönen nachspürt. — In brennender Mittagsglut durch den märkischen Sand „am Rabenstein“ vorüberwandelnd, ruft ihm das gestörte Laster mit roher Spottgeberde den Fluch unschönen Erlebens nach, und der „Blick ins Irrenhaus“, der dem erzählenden Meister zu einem Bilde von erschütternder Gewalt charakteristischer Darstellung das Thema bietet, läßt ihn die ganze Tiefe irdischen Elends durchmessen. Hier sind wir bei den Blättern angelangt, an welchen die Zweifelnden Anstoß nehmen mögen und vor denen selbst Wohlmeinende die Frage aufwerfen könnten: sind diese Darstellungsmomente die geeigneten, ging ihre Wahl nicht aus einer bizarren Hinneigung des Künstlers zum Grauenhaften, Unheimlichen hervor? Der echte Künstler schafft aber nicht für die Zweifelnden und Mäkelnden, er weiß nur von denen, die ein Herz für seine Schöpfungen mitbringen. Und denen, die ihn lieben, sagt Genelli: seht, in jenen Lebensaugenblicken ward ein mächtiges Stück von dem Genelli, der euch wert ist, von dem, der Dantes Hölle in Musik der Linien setzte, der das Geschick des Wüstlings, das Leben der Hexe beschrieb. Dem Tod hab' ich Leben, dem Wahnsinn Geist abgerungen in bangen Stunden, auch an den Abgründen des Lebens klomm ich schwindelnd vorüber, um zu mir zu gelangen und zu euch, die ihr mich liebt. Das wollen jene Blätter sagen.

Und von nun an geht es nach Italien, und weil der Meister den Hintergrund der Landschaft nicht in glühenden Farben ausführen, sondern nur den geistigen Atem andeuten will, mit dem das Wunderland ihn anhaucht, so steht von jetzt an das schöne Motto eines geflügelten Genius über jedem neuen Kapitel seiner Künstlerfahrten, sei es ein „Amor als Peiniger“, der den verzweifelnd zu Boden Gestreckten singend unter die Füße tritt, oder ein „Amor als Lautenspieler,“ der mit den verführerischsten Trillern »Felicissima notte« wünscht, indem der Nachtschwärmer bei der zufällig noch munteren Römerin sein Licht anzündet, sei es des Künstlers eigner Genius, der seiner „Wanderlust“ auf dem Tamburin den Marsch trommelt, sei es der Malerteufel Babillo, der ihn zur „Siesta“ einsingt und ihm üppige Träume vorgaukelt, oder der Genius der

Freude, wenn er „in toller Zeit" mit Reinhardt[1], Koch, Rahl,[2] Brugger[3] vor einer Osteria den Karneval feiert. Wir haben das Titelbild mit einer Ouvertüre verglichen und müssen bei der großen Verehrung, mit welcher die Werke eines Gluck und Mozart, Weber und Wagner von Genelli gehegt werden, dessen „Wüstling" dem Don Giovanni Mozarts sein erstes Entstehen verdankt, vor diesem Blatt unwillkürlich an ein rauschend heiteres Opernfinale denken. Es schließt die römische Periode des Meisters ab, in welcher neben Lust und Liebe auch Arbeit und stetes geistiges Ringen nicht fehlten, wie zwei der originellsten Blätter bekunden, auf deren einem der Künstler, ein zweiter Philoktet, die nahenden musenfeindlichen Missionäre mit Homers Klängen überwindet, auf deren zweitem er antike und christliche Anschauung zu durchdringen sucht, indem er das symbolische Bild der Armut, das den Heiland am Kreuze umarmt, dem Venusleib eines ihm zum Modell dienenden Mädchens ablauscht, während eine Katze mit der am Boden liegenden Dornenkrone spielt, ein „Mysterium", das wir andächtig hinnehmen, ohne eine Lösung, ohne ein Programm für die polyphone Gedankenmusik zu suchen, die uns aus dieser Szene anweht. — Das Werk eilt seinem Abschluß entgegen. Nach Deutschland zurückgekehrt, sehen wir den gereiften Künstler dem „Traum der Braut" lauschen und ihn zur Wahrheit machen, indem er die Geliebte, gleich dem blühenden Fruchtbaum ihres Traumes, ans Herz zieht. Zwischen diesem Bild und dem vorletzten, auf welchem wir den „Künstler und die Seinigen" im häuslichen Kreise belauschen, liegt ein wechselvolles Künstlerleben voll Not und Kampf und doch auch voll rechter Lust und heiligem Frieden. Die Blätter erzählen wie jeder echte Roman nur die Lebensschule des Helden. Jahre ruhmvoller Arbeit, deren reichste Blüten in der Bildergallerie des edlen Freiherrn von Schack[4] uns Münchnern gehören, gaben der

[1] Es ist ungewiß, welcher der beiden Brüder gemeint ist: Friedrich (geb. 1831) oder Karl (1818—1877).

[2] Karl Heinr. R. (1779—1843), Kupferstecher.

[3] Friedrich B. (1815—1870), Bildhauer.

[4] Adolf Friedr. (1815—1894), seit 1876 Graf, der feinsinnige Dichter. Übersetzer und Mäcen. Seine weltberühmte Gallerie ging nach seinem Tode in den Besitz des deutschen Kaisers über, verblieb aber in München.

Welt unvergängliche Kunstwerke, dem Autobiographen jedoch keinen weiteren Stoff mehr für seine — in Form und Inhalt einzig dastehende — Lebensbeschreibung. Nur noch ein letztes Bild zeigt uns das „Elysium", welches der Künstler erträumt und an welches er glaubt: verklärtes Beisammensein mit Künstlern. Da führt der Oheim Genelli das Wort, umgeben von Janus, Buonaventura, Camillo, dem so früh dahingegangenen letzten männlichen Sproß dieser Künstlerfamilie. Gegenüber Carstens,[1] Maler Müller,[2] Bury, Koch unter Sankt Lucas, des Malerpatrons, heiliger Hut, „erleuchtet von den Strahlen einer himmlischen Sonne", wie der Meister einst, sein Werk uns erklärend, hinzufügte.

Die Kupferstiche von Burger, Gonzenbach, Merz und Schütz zeigen das Gepräge inniger Begeisterung für den Meister, deren erfreulichstes Zeichen das einmütige Verzichtleisten auf alles virtuose Glänzen und infolge dessen eine Einfachheit und Einheitlichkeit der Wiedergabe ist, welche dem höchsten Ziel, dem vollen Ersatz für die Handzeichnung nahe kommt.

Von solchen Meistern vervielfältigt und von dem Verleger mit der vornehmsten Sorgfalt ausgestattet, empfehlen sich diese Blätter von selbst den Freunden des Schönen als ein lebenvolles Andenken an eine hohe Zeit deutschen Geistes, wo große Künstler und in vorderster Reihe Genelli eine reiche, gewaltige Entfaltung jener idealen Kunst erstrebten, welche in Deutschland stets unter allen Richtungen und nach allen vergänglichen Triumphen den Sieg behaupten wird.

Bonaventura Genelli.

Eine Charakteristik.

(„Unsere Zeit", Deutsche Revue der Gegenwart. Neue Folge. 5. Jahrgang 1869 S. 801—815.)

Seit dem Tode Genellis, dieses großen Künstlers, scheint man sich in Deutschland zu regen und macht Miene, seine Erinnerung

[1] Asmus Jakob C. (1754—1798), der bekannte Landschaftsmaler.

[2] Friedrich M., genannt Maler M. (1749—1825), namentlich als Dichter in der Sturm- und Drangperiode bekannt.

ehren zu wollen. Man begehrt Nachrichten über sein Leben, man möchte ein nachträgliches Bewußtsein hervorrufen, daß er da war, und wird ihn gewiß mit Stolz unter die Liste der großen Geister aufnehmen, deren wir Deutsche uns rühmen dürfen. Da wird denn auch ein Wort das andere geben, Zug für Zug wird man seiner gedrückten und kümmerlichen Künstlerexistenz nachforschen, man wird die Überlebenden fragen, die ihn kannten, man wird die Schriftstücke auch finden vom Taufregister bis zum Totenschein, und es wird nach dem Zusammentragen aller nötigen Bausteine denn auch schließlich das biographische Denkmal entstehen, welches uns ein Bild seines Wirkens gibt. Aber was wird auch das schönste, geistvollste Buch über Genelli uns lehren, als daß länger als 70 Jahre ein großer Meister unter uns weilte, von dem wir nichts wußten, dessen Werke wir nicht kannten, sie heute noch nicht kennen, den keine Auszeichnung ehrte, den kein Lohn des Lebens erfreute, der nur von wenigen erkannt, von den Großen ignoriert, von der Masse übergangen wurde; einen aktenmäßigen Beleg mehr wird uns ein solches Buch bringen, daß Deutschland keine Heimat für das Genie ist, daß der wirkliche und große Künstler unter uns darbt, während wir Anerkennung und Weltlohn den falschen Söhnen Apollos dahingeben.

Danach soll und wird man das Buch „Genelli“ schreiben, und es ist ein unentbehrliches Blatt in der Chronik von dem deutschen Kampf und Leiden um das Schöne, um die Kunst. Es soll und wird aufs neue und eindringlichste die Wahrheit vorhalten, daß die Kunst ein Heiliges ist wie die Religion, daß sie ihre Märtyrer hat wie der Glauben, daß die Kunst nicht immer da ist kraft der Reklame für den Götzen des Tages, daß die göttliche Kunst eines Tages wieder aufhören wird, dieses irdische Leben zu verschönern, wenn wir uns mit Ekel von ihrer Karikatur abwenden, wenn edle Geister es für unwürdig halten, in entweihten Tempeln zu opfern. Das Buch „Genelli“ wird den künstlerischen Genius wecken und bilden helfen, indem es Zeugnis gibt für das Werden des Stils aus dem innersten Wesen des Künstlers heraus, indem es eine Künstlernatur zeigt, welche, am Feuer echter Begeisterung sich läuternd, alles falsche Beiwerk, alle Schlacken von sich wirft und nur im

Glanze des eigenen Genius leuchtend allen eiteln verborgenen Schimmer verschmäht; es soll und wird die unmittelbare Wirkung ersetzen helfen, welche diesem Künstler durch ein monumentales Entfalten in großen Räumen versagt war. In diesem Sinne und zu diesem Zwecke möchten folgende Gedenkblätter ein Scherflein beitragen.

Wenn man sich bemüht, den vornehmen Vertreter einer Kunst in seiner Eigenheit zu erfassen, sein Besonderes auszusprechen, so wird sich leicht, ja vielleicht unvermeidlich ein Darlegen des Allgemeinen selbst ergeben, als dessen Spitze jener uns erscheint. Der Name des Künstlers verschwindet zuletzt wieder in der Idee der Künste, die Antike, die gotische Kunst, die epische Volksdichtung bringt uns ihre Monumente entgegen, die Namen sind da nur täuschende Klänge, sie dienen nur, um Gedanken und Anschauungen in einem Worte zu geben; Phidias, Rafael. Wir sehen die Sonne, das Meer, das hat Gott geschaffen. Wir sehen den Tempel, treten in den gotischen Dom und sagen: das ist des Menschen Werk. Und den Menschen, den ewigen, der im Laufe der Jahrhunderte solche Zeugnisse von seinem Suchen des Göttlichen, solche Lösungen gibt für die Rätsel der Sphinx, als welche ihm die Natur lockend und drohend entgegentritt, aus diesem Menschen in seiner endlichen Beschränkung Gott und Natur in ihrer Unendlichkeit zu entwickeln und in ihn zurückzuführen, das ist die Aufgabe der plastischen Kunst, und wir sehen sie bei Genelli vielleicht am tiefsten erfaßt und am reichsten, erschöpfendsten gelöst. Genelli ist Epiker wie Homer und Dante. Er erzählt und singt den Menschen. Der Mensch ist ihm das Weltall. An dem Leib des Menschen, an seiner gottähnlichen Gestalt und dessen Blüte, dem Antlitz, entwickelt und gestaltet er alles, was die Geschichte des Menschengeistes enthält, alles, was Geist und Seele des Menschen bewegt. Diesem Genius brachte der lächelnde Blick der Eltern, das Gefühl und Anschauen des eigenen dem Lichte entgegenwachsenden Leibes schon im ersten Keime allen Stoff entgegen, dessen er bedurfte. Wenn er von der Sonne geblendet den Blick im feuchten Auge der Mutter wieder ausruhen ließ und sich sagte: „Das ist meine Sonne!“, wenn der heranreifende Knabe seine Züge, seine Gestalt zu dem Liebesgott herlieh, welchen der

väterliche Freund Bürv auf den Karton hinzeichnete und ahnungsvoll das Göttliche in dem eigenen Wesen begriff, so war damit der ganze Mensch und sein Lebenslauf gegeben. Denn wenn nun dem werdenden Jüngling eine vollendete herrliche Welt aus Homers Gesängen erblüte, so fand er ja nur sein eigenes Wesen, seine tiefsten unbewußten Erlebnisse und Träume in ihnen wieder, er hatte alle die tiefsinnigen Personifikationen der Naturgewalt im griechischen Mythus schon im eigenen Innern vollzogen, er war ja Grieche, er hätte jene langsam gereifte Weltanschauung wieder aus sich selbst zu erzeugen angefangen, wäre sie ihm nicht hier in der ganzen Fülle der Vollendung entgegengetreten, so daß er nur in trunkener Begeisterung die zuströmenden Bilder hinzuzeichnen brauchte, welche ihm „der Spiegel seines Phantasus“ vorhielt. Doch hat man den Meister mit Einseitigkeit des Verständnisses einen Griechen genannt. Er war ein moderner Mensch, er war Christ. Das zeigt sein Dante. Er ist, als ob wir den Meister vor seinem letzten Bilde aus der Iliade, der Totenfeier Hektors, sinnend und trauernd sitzen sähen und die tiefe Lücke mit empfänden, welche diese heitere, in Kampf und Liebe gesättigte, in sich ruhende griechische Welt in seinem Herzen zurückläßt. Es ist, als ob Hektor, diese uns am nächsten verwandte Erscheinung aus dem Epos, an dessen Geschlecht ja auch die Sage den Übergang in eine neuere Zeit knüpft, wie ein Leitton in ihm fortklänge, welcher ihn zu dem Freunde des Schattens Virgils, zu Dante hinüberführte. Mit den Glockentönen, welche in unserer modernen Welt wie eine Vermittelung zwischen Natur und Kunst erklingen, halb aus dem elementaren Klang wie Windeswehen und Stromesrauschen, halb aus der künstlichen Musik der Orgel gemischt erscheinen, hatte der Knabe Genelli furchtsam und beklommen das Grabgeläute seiner heitern griechischen Welt, den Ruf zum Dienste des einigen Gottes vernommen. Die Fragen nach Gut und Bös, Sünde und Tugend, das Gewissen, das Innewerden eines klaffenden Abgrundes in der eigenen Brust, das Entgöttern der Natur zu einem bloßen Kampfe feindlicher Kräfte drohte ihm Zerstörung seiner schönen griechischen Welt, drohte ihn machtlos und waffenlos einer Welt einstürmender Empfindungen zu überlassen. Aber wieder findet er den Weg zur

plaſtiſchen Geſtaltung, zur Befreiung des Gemüts von der hoffnungsloſen zerſtörenden Sehnſucht nach dem Unſichtbaren, durch ſein künſtleriſches Ideal, durch den Menſchen. Wie vorher der Halbgott es war, um den er die ganze heidniſche Weltanſchauung in Menſchengeſtalt gefaßt entwickelte, ſo iſt es nun der Gottmenſch, der Erlöſer von einem unabwendbaren Fatum, von einem feindlichen Schickſal, von einem ſchattenhaften Jenſeits zum freien Willen, zu einem Himmel der Liebe. Wie er dort bei Homer eine Welt der Anſchauung, der Empfindung vermittelt, ſo vermittelt er nun im Dante eine innere Welt des Gemüts und der Empfindung dem Anſchauen, und wie dort Mann, Weib und Kind in allen Stadien des Lebens ihm zur Perſonifikation aller Naturmächte wurden, ſo ſind ſie ihm nun das Mittel, alle Seelenzuſtände darzuſtellen. Den Menſchen durch eine Skala von erhabener Tugend, von Glauben und Liebe, Hoffen und Entſagen einerſeits bis zum Gott ſteigernd, anderſeits ihn durch die ganze Kette böſer Eigenſchaften bis zum Teufel entartend zeigend, dazwiſchen den Mönch, den Heiligen, den Engel, und ſymboliſch die Darſtellung aller Leidenſchaften durch überwiegendes Vordrängen des beſonderen Stempels, welche ſie dem Antlitz aufprägen, ſchildernd, dehnt er ſein Bereich von der Welt der Taten, der heroiſchen, auf die Welt des Duldens, der chriſtlichen, aus und faßt den ganzen Kreis der Sinnen- und Gemütswelt in ihrem Mittelpunkt, dem Menſchen, zuſammen.

An der ſchönen und edeln Arbeit des Wiederdichtens aus vollendeten Poeſien, welche Genelli an Homer und Dante vollbrachte, erſtarkte ſein Genius zu dem kühnen Schritt, Dichter und Maler in ſich zu vereinigen, ſeinen tiefſten Gemütsinhalt in zykliſchen Zeichnungen darzulegen, deren dichteriſche Grundlage ſeine eigene Erfindung war. So entſtanden ſeine drei dichteriſchen Hauptwerke: „Das Leben der Hexe“, „Aus dem Leben eines Wüſtlings“ und „Aus dem Leben eines Künſtlers“. Genelli betrat mit dieſen Werken eine neue Bahn, in ähnlicher Weiſe wie Berlioz und Liſzt in der Programmuſik, wie Wagner als dramatiſcher Dichter-Muſiker. Erſt in ſpäteren Zeiten wird die Wirkung dieſer Geiſter, die Notwendigkeit ihres künſtleriſchen Beginnens recht erkannt und gewürdigt werden. In der Gegenwart unter-

liegen sie noch oft dem gerade durch ihr Vorgehen erregten Widerstreit geteilter Meinungen, den Vorurteilen einer aus dem Hergebrachten abstrahierten Ästhetik. Die Schar der Künstler, denen aus ähnlichen Werken die unwillkürlich unheimlich drohende Forderung einer gleichen geistigen Entfaltung, einer gleichen Doppelbegabung entgegenblickt, die Ästhetiker, welchen es unbequem ist, das bereits angenommene Schönheitsgesetz wieder neuen Amendements zu unterwerfen, sind die erbittertsten Feinde solcher unbetretenen Gleise auf der Fahrt zum Ideal. Der Streit um das Für und Wider in dieser Angelegenheit ist ein endloser und unersprießlicher. Nur die Zeit und das Beharren der Werke solcher neuen Richtungen unter einer verrauschenden Flut von Erzeugnissen des Augenblicks wird ihn endgültig entscheiden. Hier kommt es nur darauf an, die innere Notwendigkeit nachzuweisen, welche Genelli dazu bestimmte, die neue Bahn zu betreten. Daß Genelli dies mit Bewußtsein und mit dem Begehren getan, erkannt und verstanden zu werden, ist mir aus einem eigenen Ausspruch von ihm wohl erinnerlich. Er sprach wenig und selten über sich selbst und sein künstlerisches Trachten. Er gehörte nicht zu denen, welche alsbald nach dem Abtun der laufenden Tagessorgen den ästhetischen Leitartikel von ihrem Wirken entrollen, und die mit Reden und Räuspern sich den Thronsessel zurechtrücken, welchen sie sich auf dem Parnaß verdient zu haben glauben. Er sagte mir eines Tages: „Da bin ich plötzlich ein paar Jahre älter geworden, ich hatte mir immer etwas darauf eingebildet, im Todesjahre Carstens' geboren zu sein, nun habe ich Papiere gefunden, die meine Geburt doch um ein paar Jahre ins vergangene Säculum hinaufrücken." Als nun das Gespräch über Carstens weiterging, sagte er unter anderem, daß es ihm gar nicht recht sei, immer so schlechthin als ein Nachfolger oder Nachbeter von Carstens bezeichnet zu werden, daß er doch glaube, den Anspruch erheben zu dürfen, durchaus auf eigenen Füßen zu stehen und seine eigenen Wege zu wandeln, und wies dabei ausdrücklich auf die Werke hin, deren poetische Grundlage er selber gegeben und damit ein Neues in die Kunst gebracht habe. Die genannte Dreizahl von Werken reiht sich in ihrer dichterischen Bedeutsamkeit den besten poetischen Werken aller Zeiten an, indem sich das

Geheimnis einer titanischen Menschennatur in ihnen zu enthüllen und darzulegen strebt. Als die Blüte der Nachdichtungsperiode des Künstlers, als Frucht seines immer tiefern Versenkens in die Gedankentiefe eines Dante treten uns die sechs Blätter aus dem Leben des heiligen Franziskus von Sales entgegen, denen eine besonders günstige Aufnahme zu versprechen wäre, wenn der Verleger einmal den Versuch machen wollte, sie als ein gesondertes Ganzes für sich herauszugeben. Wenn in diesen Blättern die eine von den beiden Seelen des Faust in der innigsten Weise verkörpert ist, wenn alles Edle im Menschen in der Wollust des Entsagens, in dem Schwelgen des Entbehrens in diesem Heiligen seinen höchsten Ausdruck findet, so mußte bei der höchsten Befriedigung im Darstellen derselben in einer so voll und reich angelegten, alles umfassenden Künstlernatur der berechtigte Gegensatz sich um so kräftiger geltend machen, sich emporringen und nicht eher in ihm zu Ruhe kommen, bis er in die Gestalt des heroischen Genußmenschen gebannt war, welcher das Leben für den Augenblick statt für die Ewigkeit hingibt, welcher in der vollen Entwicklung aller Kräfte in Kampf und Liebe das Rätsel seines vergänglichen Daseins zu lösen sucht. Für das, was Genelli begehrte, was er zu sagen hatte, fand er keinen Typus in der Poesie vor. Sagte er auch selber, daß ihm Mozarts „Don Juan" den ersten Anstoß zu seinem „Leben eines Wüstlings" gegeben habe, so bedurfte er doch für seinen Helden einer mehr heroisch angelegten Persönlichkeit als jenen, der nur mit ein paar in die Luft abgefeuerten Pistolen die Leute zu verblüffen sucht und höchstens als Überwinder eines halb nackt ihm gegenübertretenden Greisen erscheint. Er konnte keine Illustrationen zu Tirso de Molina[1] und zum Abbé da Ponte zeichnen, wie er sie zu Homer und Dante gezeichnet hatte, er konnte nur das glühende Erlebnis der Musik Mozarts dem Schwung seiner Linien einhauchen, aber zum Libretto für seinen „Don Juan" brauchte er einen bessern Dichter, und diesen fand er in sich selbst. So entstand sein „Leben eines Wüstlings".

[1] Eigentlich Gabriel Tellez (1586—1648), der große spanische Dichter. Seinem Drama »El burlador de Sevilla« entnahm da Ponte den Stoff des Don Juan.

Den Gegensatz zur Beatrice des Dante, des dem Höchsten zugewandten Frauencharakters, welcher den Geliebten zu Gott und zum Licht emporarbeitet, dichtete Genelli in seinem „Leben der Hexe", welche, der liebenden Mutter früh entrissen, zum Bösen mißleitet, sich der Verlockung Satans hingibt, und, als sie dann in einer reinen Herzensliebe Erlösung aus dessen Banden zu finden meint, den Geliebten mit in ihr Verderben hineinzieht, so daß die Verzweifelnden nur noch der in den Wellen gesuchte Tod von ihren Herzensqualen befreien kann. Doch ist der Gegensatz des Himmlischen und Dämonischen in den beiden weiblichen Figuren nicht so rein durchgeführt als im „Franziskus" und dem „Wüstling". Im „Leben der Hexe" ist das Böse mehr in den Gestalten der Hexenmutter und des Teufels verkörpert, während die Hexe selbst immer das liebende, wenn auch in Sünde befangene Weib ist. Sie handelt nicht aus freier Wahl wie der Wüstling, der kaum einmal, am Grabe seines Narren, eine Anwandlung von Reue verspürt. Die Hexe behält immer den vollen Anspruch auf unser Mitleid; wenn sie reuig den Schatten des Geliebten heraufbeschwört, nehmen wir den regsten Anteil an ihr, und wenn die Wellen den schönen Leichnam ans Ufer spülen, ist ihr Mißgeschick, ihre Sünde in unserem Gemüt vollends gesühnt und aufgehoben, und wir forschen nach dem Engel, der sie vor dem Bösen retten soll, welchen wir siegreich seiner Beute nahen sehen. Genelli besaß nicht die höchste dichterische Gerechtigkeit eines Shakespeare, er vermochte nicht eine Lady Macbeth heraufzubeschwören, ohne Zittern sie zu schauen und ihr das göttliche Urteil der Verdammnis entgegenzurufen. Indem ihn der Geist antreibt, das Weib, das er nur als die schaumgeborene Göttin der Schönheit anbetete, auch auf seinen dämonischen Irrfahrten zu schildern, kann er es doch nicht über sich gewinnen, sie in den Abgrund hinabzustoßen, er zeigt sie uns schön im Wahnsinn der Buße und selbst die verzweifelnde Selbstmörderin bleibt immer noch eine dem Meer entstiegene Venus, wie das Schlußbild sie zeigt.

Das dritte seiner dichterischen Werke ist seine Autobiographie, die Blätter „Aus dem Leben eines Künstlers". Sein Ideal vom Menschen, das er im antiken Sinne als Gott und Halbgott

potenzierte, der christlichen Anschauung gemäß im Engel und Heiligen darstellte, während er, um den Konflikt des Heidentums und Christentums im Einzelwesen zur Anschauung zu bringen, den Sünder, die Sünderin in seinen eigenen Dichtungen zum Helden wählte, mußte nun auch in der neuen Zeit, in der Gegenwart, seinen Typus erhalten, und diesen konnte er nicht anders finden als im Künstler, der sich aus dem Kampfe der Prinzipien, aus dem Wirrsal der Lebensgegensätze auf die freie Höhe des Schaffens rettet, die kämpfenden Mächte in Gestalten bannt und sich so von ihnen befreit. Die erhabene Dissonanz: Homer und Dante löst sich in dem reinen Wohlklange Genelli, in dem Künstler, wie ihn Schiller an der Wiege des Jahrhunderts begrüßt hatte. Hier gelingt es ihm, das Leben der Gegenwart ganz abzulösen von allen verstimmenden irdischen Zutaten, es aus dem Staube und Lärm des Materialismus auf eine reine, luftige Höhe zu flüchten, in das Gebiet künstlerischen Dichtens und Trachtens. Frei von irdischer Schwere ist hier ein schönes Leben im Geiste entfaltet, von der Kindheit durch das Jünglings- und Mannesalter bis zum verklärten Dasein in einem schöneren Jenseits. Wie das Kind, der Knabe die ersten entscheidenden künstlerischen Eindrücke in sich aufnimmt, wie der Jüngling den Lehren des Oheims, dann wieder dem Gesange einer wundervollen Frau lauscht und zuerst in den Spiegel des Phantasus schaut, wie er dann in Rom das schöne Leben in Kunst und Liebe mit allen Poren einsaugt, dann in Deutschland die Braut und den häuslichen Herd findet und im Elysium Oheim, Vater, Carstens, Bury und Müller wieder schaut und unter Lukas', des Malerpatrons, heiliger Hut ewig mit ihnen Schätze des Geistes austauscht, — das bildet eine Folge von Blättern, in welchen das oft mißbrauchte Wort Schillers: „Heiter ist die Kunst" einmal seine volle und reinste Interpretation findet. Denn der Ernst des Lebens mit allen seinen unvermeidlichen Katastrophen ist hier mit einer erhabenen Heiterkeit ganz beiseite gelassen. Die notwendigen Dissonanzen, die hineinklingen, wenn der Geist des Soldaten dem Künstler erscheint, der an dessen Leichnam anatomische Studien machte, wenn er den Blick in den Garten des Irrenhauses versenkt, wenn ihm das rohe häßliche Laster die Wanderung durch den glühenden mär-

kischen Sand doppelt verleidet, — das alles geht nur den Künstler an, es ruft nur Seelenleiden hervor, die den notwendigen Schatten zu dem lichten Bilde seines schaffensfrohen Daseins geben. Auch die Andeutung des Dualismus fehlt hier nicht, welcher seinen besten Ausdruck in den Namen Homer und Dante findet. Schon in der ersten Jugend sehen wir das Kind vor der Sixtinischen Madonna spielen, doch den Knaben wieder als Modell zum Eros stehen; die bekehrungssüchtigen Missionare finden den Künstler nackt im Flußbade, den Homer in der Hand, und wieder fehlt in dem Elysium, dessen Wolken nicht aus Weihrauch für den dreieinigen Gott entstanden sein mögen und dessen Bewohner mehr an den Olymp als an den Himmel Dantes erinnern, dennoch der Evangelist Lukas nicht. Am schärfsten aber ist er in dem Bilde ausgesprochen, das den Künstler in seinem Atelier zeigt. Er arbeitet an dem Bilde zum Dante, auf welchem die Armut den Christus am Kreuze umarmt. Zu seiner Rechten das Bild — der gesteigertste Ausdruck der christlichen Idee — hinter ihm ein römisches Mädchen, das ihm zur Figur der Armut Modell steht, eine vollendete Schönheitsgöttin, der reinste Ausdruck des griechischen ungebrochenen Sinnenlebens. Der Künstler aber nicht nach beiden, weder nach Bild noch nach Modell, sondern vor sich hinschauend, wo eine Katze mit der Dornenkrone spielt. Darin scheint mir die Natur, die im Wechsel ewig beharrende Natur, symbolisiert, die nichts weiß von unserem Leide, von unserer Angst um geistige Güter, die in ihrer ewigen Selbstherrlichkeit da war, ehe die schaumgeborene Göttin den Wellen entstieg und ehe das Kreuz als Zeichen höchsten Leides und höchster Wonne des Menschen galt.

Genelli hat mit dieser Dreizahl von Dichter-Malerwerken den Keim zur Entfaltung einer neuen Epoche der Künste gelegt. Gewiß, es wird eine Zeit kommen, wo geniale Künstler aus diesem Vorgange die Kraft schöpfen, Werke zu vollenden, in welchen nicht aus der schönen plastischen Gestaltung die Idee als geistige Blüte entsproßt, sondern aus dem Keim der Idee alle Fülle schöner Gestaltung sich entwickelt. Die gestaltungsbedürftige, nach Ausdruck ringende Idee muß den Stoff suchen, nicht der überwuchernde, unruhige Gestaltungstrieb die Idee, auf die er sich stützen möchte. Die Idee wird

allem veraltet ſcheinenden Stoff wieder neues friſches Leben einhauchen, und ein Chriſtus am Kreuze wird, von dieſem Standpunkt aus vom Künſtler gegeben, neuer und ſpannender ſein als alle ſchönen Erfindungen, welche einem geſuchten Farbeneffekt ihr Entſtehen verdanken.

Es gibt einen Moment im Leben Genellis, welcher es in zwei Hälften teilt oder vielmehr in zwei Stücke zerbricht, wie eine ſchöne Bildſäule, als ob das Geſchick nicht wollte, daß wir uns an dem Anblick eines vollendet Schönen erfreuen ſollten. Beide Hälften ſind ſchön, und es läßt ſich aus jeder einzelnen auf die andere und auf das Ganze ſchließen; aber der Bruch, der Riß iſt da, das Ganze iſt geſtört. Die demnächſt dank den Bemühungen Alfons Dürrs, ſeines Verlegers, zu erwartende Biographie, welche der feinen und kundigen Hand des Dr. Jordan vertraut iſt, wird uns nach allen Seiten gewünſchten Aufſchluß geben und uns ein in Licht und Schatten ergreifendes Gemälde vom Daſein eines großen Künſtlers geben. Ehe ſie aber erſcheint, liegt auch heute ſchon in Genellis autobiographiſchen Zeichnungen der reichſte Stoff zutage, ſein Leben zu verſtehen, wenn wir nur mit einigen Zügen aus dem Bilde der eigenen Anſchauung oder der gangbaren Sagen über ihn nachhelfen.

Einer Künſtlerfamilie entſproſſen, in erſter Jugend von den Eindrücken genährt, welche den Künſtler bedingen, vornehmlich durch die leitenden Winke des Oheims, Hans Chriſtian Genelli, eines univerſell gebildeten Architekten, deſſen Büſte in des Neffen Haus wie ein Götterbild verehrt wurde, zu einem geläuterten Geſchmack erzogen, von einem deutſchen Frauenideal mit der Begeiſterung für die Muſik, vor allem für den Liebling Gluck erfüllt, deſſen einfach erhabener Stil gewiß von ebenſo großer Bedeutung in der Wirkung auf Genellis Weſen war als die Anſchauung der großen Werke ſeiner eigenen Kunſt, dann in zehnjährigem Aufenthalte in Rom wie eine Pflanze, welche dem mütterlichen Boden wiedergegeben iſt, ſich zu ſeiner ganzen Höhe und Fülle entfaltend, wie dies die Blätter ſeiner Biographie in Szenen des Studiums, der Liebe und Kunſtgenoſſenſchaft mit reichen Zügen darſtellen, dann aber aus den wohligen Fluten ſeines Elements — er ſchreibt:

„Der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom!“ — durch ein unbegreiflich anheimelndes Heimweh oder mit einem Wort, durch die Sehnsucht, ein deutsches Weib sein zu nennen, nach Deutschland zurückgekehrt mit einer Mappe voll Skizzen, die sein langes Leben nicht erschöpfte, und endlich glücklich dem Weibe verbunden, welches dann treu und aufopfernd das Leben lang ihm zur Seite stand, und nun mit aller Kraft des Genius gerüstet und von aller Befriedigung des Herzens gestärkt zum Leben sagen: „Da bin ich!“ — das ist die eine Hälfte. Nun kommt der Riß, der Bruch. Getäuscht von der Hoffnung, zur Entfaltung im monumentalen Kunstwerk zu gelangen, Lebewohl sagend den kahlen Wänden jenes Leipziger Hauses, an welchen seine Gedanken in Farben erblühen sollten, dann in München 20 lange Jahre mitten in einer neuen Welt lebendigen Kunstschaffens um ihn her, vereinsamt und vergessen, von ewiger Sehnsucht nach Italien erfüllt, aber zu Boden gehalten von der leidigen Fessel der Not, die reichsten Gaben seiner verschwenderischen Muse um ein Almosen des Lebens eintauschend, verkannt, wo andere überschätzt, geschmäht, wo andere gepriesen wurden, bis ihm endlich, während große Fürsten sich seiner mit einem „Man kann nicht alles!“ und „Adieu, Schatz!“ entledigt hatten, der Enkel Karl Augusts ein Asyl und der Dichter Adolf von Schack die Luft freien und lohnenden Schaffens gab, daß doch noch die scheidende Lebenssonne einen verklärenden Glanz auf seine letzten Jahre warf. Das war die zweite Hälfte. Und doch ist gerade der Moment, welcher die beiden Lebenshälften trennt, durch Werke Genellis verewigt, in welchen der Schönheitszauber, dessen seine Hand mächtig war, am vollsten und reinsten ergossen ist. Es war sein Plan, sein Patrizierhaus in Leipzig mit einem Zyklus aus der Bachusmythe zu schmücken. Das war so recht der Kultus seines Wesens. Bacchus, nicht der „lustige“, wie ihn Schiller bezeichnet, Dionysos, dem die eine Zinne des Parnaß gehört, wie Apoll die andere beherrscht, Bacchus, der Gott heiliger, glühender Begeisterung, der Sohn eines von den Strahlen des Geliebten verzehrten Weibes, der Freund der Musen, der Zögling Ino-Leukotheas, aus dessen Festen mit den Reben die Kunst erblüht, das war der Gott des Griechen Genelli. Wenn man einen

Blick in die Blätter wirft, welche Einzelheiten dieſes Zyklus enthalten, ſo hat man zum erſtenmal von einer Zeichnung einen berauſchenden Eindruck, es iſt, als ob man Duft und Blume des edelſten Weins daraus atme und zugleich volle harmoniſche Klänge vernähme. Da iſt ein Bild, wie ein Genius aus dem Gefolge des Bacchus, von Schwänen gezogen, zur Lyra ſingend, über die Meereswogen fährt. Es gibt kein Wort dafür, wie ſchön das iſt — aber Schauen des göttlichen Knaben und ſeines Geſpanns von Schwänen, deren jeder eines Beſuches bei Leda würdig ſcheint, und Vernehmen des von Wogenrauſchen getragenen Liedes und Einatmen dieſer befreienden Schönheitsluft, die das Ganze umgibt, iſt eins. Ein anderes Bild zeigt drei geflügelte Genien aus dem Gefolge des Bacchus; zwiſchen zweien, die auf Panther und Pantherin reiten, mit den Attributen der Fackel und Schalmei ſchwebt der dritte, das Tamburin in der geſenkten linken Hand, auf der rechten Schulter den üppigen Weinſtock mit quellenden Trauben, vor ihnen her, in der Höhe zwei Taubenpaare. In dieſer Geſtaltenmuſik mit ihren reinen Harmonien, ihren edeln lebhaften Rhythmen, iſt keine Reflexion, keine eingeheimnißte Symbolik, dieſe ſpringenden, nach den Tauben im Fluge haſchenden Panther, dieſe hingehauchten, geflügelten Knabenleiber mit den ſchwebenden Gewändern, von üppigem Rebenlaub überdacht, von Roſen überſchüttet, ſind der unmittelbare Ausdruck des edelſten Rauſches, der reuelos und läuternd dem zu teil wird, den der Gott mit ſeinen heiligen Fluten netzt, es iſt ein Liebestrank, den wir mit den Blicken einſaugen. Und ein drittes und ſchönſtes Bild zeigt eine kleine Schar ſolcher Bacchusgenien in zwei Gruppen geteilt, welche die Begegnung ihres Gottes mit der Ariadne darſtellen. Links im Vordergrunde liegt ein geflügelter Genius auf moſigem Felsgemäuer, die Ariadne darſtellend, ein anderer ſenkt als Schlaf den Mohn über ihr Haupt, während zu ihren Füßen ein dritter und vierter als Eros und Pan den Bacchus herbeiwinken. Dieſer naht auf einem geflügelten Genoſſen, der den Panther vorſtellt, auf dem er es ſich wohlig bequem macht, ihn führt ein zweiter, der auf Ariadne hinweiſt, und zum Schluß wankt ein kleiner trunkener Silen herbei, den der lieblichſte Faun, Kinn und Arm ſtützend, geleitet. Es lacht ein Himmel von Luſt und

Unschuld aus diesem Bilde. Da ist unser irdisches Treiben in seinem Brennpunkte, der Vermählung von Mann und Weib, in das Spiel holder Genien aufgelöst, der Künstler hebt uns entzückt in die Wolken, die er hier mit wenigen Strichen angedeutet, und läßt uns der Erde Lust und Leid als den Traum von Engeln erscheinen. Hier drängt es denn auch unwillkürlich dazu, auszusprechen, was sonst wohl unberührt geblieben wäre, da diese Zeilen nur dem Künstler gelten, daß Genelli von der Wiege bis zum Grabe die lauterste, unschuldigste Menschennatur geblieben, dessen innerste Seele in einem solchem Bilde dargelegt ist, wie kein Porträt seine Züge festhalten könnte. Wer diese drei Blätter anschaut, wie sie Schütz mit seiner Hand und Seele nachgedichtet hat, der muß empfinden, daß einem so reinen Genius selbst auf dornigen Pfaden Rosen unter dem wandelnden Schritte erblühen mußten, der kann begreifen, wie diese priesterliche Künstlernatur, ungebeugt von jeder Bitterkeit eines Schicksals, das ihm keinen Schlag ersparte, nur immer reiner und verständlicher durch die Kunst zu den Sterblichen sprach, und welchen Ersatz für jeden Lebensverlust er in seinem Talente finden mochte, er, den in dem schmerzlichsten Lebensmoment vollendete Schönheit krönte. Denn wie tief und großartig Genelli sich später zeigte, die willenloseste, freieste Schönheit lacht uns aus jedem Zuge dieser Leipziger Entwürfe an.

Es ist ein tiefer Zusammenhang in der Anlage des Menschen mit seiner Entwicklung im Lebensgange. Genelli ist nicht dazu gekommen, seinen Genius in großen, monumentalen Werken zu entfalten. Wie kam das? In München zu einer Zeit lebend, wo unter Ludwigs I. schöpferischer Hand eine neue Epoche der Kunst ins Leben trat, wie mochte dieser große Künstler ausgeschlossen bleiben von der Teilnahme an dem neuen Werke? Mag man alle Gründe dafür aufsuchen, es dem launischen Glück oder dem feindlichen Schicksal aufbürden, es der Mißgunst oder Schlaffheit der Kunstgenossen oder einer Einseitigkeit, einer Laune des großen Arbeitgebers zuschreiben, mag man es durch die Eigentümlichkeiten einer schroffen Künstlernatur erklären, welche die nötige Geschmeidigkeit zum Erreichen äußerer Lebenszwecke nicht besaß, mag man es in bezug auf den Künstler bedauern und es seinen Zeitgenossen zur

Last legen, — der letzte Grund lag nicht im Wollen und Nichtwollen Genellis oder seiner Umgebung, sondern war eine Folge der tiefsten Art und Anlage seines Genius. Genelli ist Lyriker, er ist ein großer Rhapsode. Er hat nicht den mächtigen Ernst eines Dante, der in den einen großen Rahmen, in sein architektonisch aus dem eigenen Geiste herausgebautes Weltall alles hineindrängt, was ihn und seine Zeit bewegte. Er hat nicht die großartige Verdichtungskraft eines Cornelius, der in den Sälen der Glyptothek die Welt der Götter und Heroen aus einem Mittelpunkte heraus in ihren zusammenfassendsten Momenten entwickelt, der sein Werk im innigsten Zusammenhange mit dem gegebenen Raume konzipiert und alles wie eine farbige Blüte aus dem Stamme, dem Gebäude, herausgewachsen erscheinen läßt, Genelli hat die Einheit seiner Schöpfungen in sich, er selbst ist ihre Einheit. Er selbst, der männlich vollendet schöne Mensch, das Weib, das er liebend umschließt, der Knabe, der Genius, der Engel, den beide als blühende Frucht ihrer Umarmung emporhalten, das ist die Einheit, welche alle seine Einzelschöpfungen zusammenfaßt. Alles, was diesen Menschen, dies sein eigenes Selbst, bewegt und in antiken, biblischen, mittelalterlichen und modernen Zeiten bewegt hat in Leid und Lust, das zeichnet er in Gestalten hin. Alles in ihm ist unmittelbarer Schönheitsdrang, Begeisterung, Empfindung, er sucht den augenblicklichen Ausstrom dafür in seinem Kunstwerk. Ihn müssen die Schranken des monumentalen Kunstwerks nur hindern. Wenn er sich selbst genug getan, wenn er den Gedanken seines Geistes, die Empfindung seiner Brust mit dem Griffel sich selbst vor die Seele hingestellt, das ist ihm genug, dann kann es ihm gleich sein, ob andere das auch schön finden, ob es in dies oder jenes Gebäude oder in einen Tempel paßt oder nicht. Da bedingt denn auch nicht ein Blatt das andere, wir müssen nicht einzelnes in Rücksicht auf das Ganze mit in Kauf nehmen. In jedem Blatt, in jeder Zeichnung ist der Künstler ganz. Wenn Iris die Winde zur Bestattung des Patroklus ruft, so haben wir sein Gefühl, seine Lust des Sturmes in Anschauung dieser zum Aufschnellen bereiten Gestalten; das ist sein Frühlingslied, seine unbegrenzte Freude am Sprossen und Blühen, wenn Zeus und Hera beieinander ruhen; das ist seine Seligkeit, mit welcher er

Entbehrung und Elend duldet, wo nur sein Kunstideal sich zu ihm niederneigt, wenn der sterbende Franziskus den Jüngern die Armut, seine Braut, als Vermächtnis übergibt; es ist seine Begeisterung für die Tonkunst, die er uns in dem zur Lyra singenden und von Schwänen auf dem Meere hingezogenen Genius verkörpert. Und dadurch, daß Genelli alle höchste Befriedigung in dem unmittelbaren lyrischen Ausstrome seines Gemüts fand, in der musikalischen Wirkung seiner Blätter, welche wie Hymnen und Oden zu uns singen, müssen wir den tiefern Grund dafür suchen, daß er sich nicht im monumentalen Kunstwerke zur Geltung brachte. Er durfte sich bewußt sein, daß seine Zeichnungen durch ihre hohe Stilvollendung für alle Zeiten eine Schule für die bildenden Künste bleiben würden, daß sie immer und immer wieder den Funken des Genius in manchem Jünger zur Flamme entfachen müßten. Der moderne Weltweise sagt: „Ich brauche keinen großen Grabstein, man wird ihn schon aufsuchen.“ Und die Mappe mit den Zeichnungen Genellis wird ein ebenso dauerndes Gefäß seines Geistes sein als der Tempel für die monumentalen Schöpfungen seiner großen Zeitgenossen. Man wird die große Zeit der bildenden Kunst Cornelius und Genelli nennen, wie man Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven sagt; und es wird nicht zu Genellis Nachteil ausfallen, wenn er in der Teilung der Gegensätze mit Goethe und Mozart zusammengestellt wird.

Die Blätter Genellis sind aber weit in die Welt zerstreut, und es wird gut sein, wenn jeder aus seiner eigenen Anschauung, aus seinem Gedächtnisse das nennt und darauf hinweist, dessen er sich erinnert, damit sich allmählich das Bewußtsein von dem Reichtum seiner Geistesarbeit bilde. Hier sind es vor allem drei Blätter, die an Schönheit den erwähnten Bacchusbildern gleichkommen, ja sie vielleicht übertreffen. Das erste soll Genelli „Die schlafenden Grazien“ benannt haben. Zwei unvergleichlich schöne Gestalten ruhen vom Schlaf umfangen, während die dritte, die schönste, sich erhoben, vom Kuß eines sie umarmenden Jünglings geweckt. Man möchte sie für die Psyche halten, welche die beiden Schwestern zu sich geladen und von Amor im Schlummer überrascht wird. Das andere Blatt zeigt den im Walde

ſchlafenden Eros, an dem ein Panther leiſe, um ihn nicht zu wecken, auf den Zehen vorüberſchleicht. Der lauſchende Blick ſchwebt hier irrend von Geſtalt zu Geſtalt und weiß nicht, wo er ſüßere Raſt findet, ob bei dem ſchlummernden Gott oder bei dem andächtigen, liebesfrommen Tiere. Das dritte und herrlichſte Blatt von den dreien iſt die „Harmonia“, Amor und Pſyche zur Ruhe ſingend. Die Macht der Muſik über Sinne und Seele, entzücktes Singen und völlig verſenktes Lauſchen haben hier den innigſten Ausdruck gefunden. In Genellis Nachlaß befindet ſich noch ein kleineres zykliſches Werk: „Auch ein Sommernachtstraum“, welches als drittes den beiden größeren Werken, dem „Wüſtling“ und der „Hexe“, anzureihen iſt. Es beſteht aus fünf Blättern, deren kurze Inhaltsangabe hier folgen mag. Auf dem erſten Blatt tröſtet die Feenkönigin eine ihr zur Rechten ſitzende Nymphe der Diana, welche das Gebot der Göttin verletzt hat; drohend ſteigt auf dem von weißen Roſſen gezogenen Wagen die zürnende Diana mit der Rachefackel am Himmel empor. Das zweite Blatt zeigt die ſterbende Nymphe nach der Geburt eines Knäbleins, welches der luſtwandelnden Feenkönigin entgegengebracht wird. Auf dem dritten Blatte ruht der faſt zum Jüngling gewordene Knabe in einer Grotte, der Feenkönigin im Schoß, deren von Diana herbeigeführter Gemahl ihn zum Unhold verwandelt, während ſein Puck die Augen der Königin mit dem liebezwingenden Safte beſtreicht; Hesperus mit der Fackel beleuchtet die Szene, Amor ſtiehlt ſich betrübt hinweg. Auf dem vierten Blatte liebkoſt die Königin den Unhold in Gegenwart ihrer erſtaunten Nymphen und des verdroſſenen Liebesgottes. Auf dem Schlußblatt ſchwebt der weinende Knabe, dem ſeine Geſtalt wieder zurückgegeben, von einem Engel geleitet, in die Verbannung. Das ausgeſöhnte Ehepaar blickt ihm nach. Zur Linken ſtreitet der Amor der Ehe dem freien Amor ſiegreich die Palme ab. Die letztere Epiſode ſchmückt in lebensgroßer Ausführung als Ölbild von Rahls Hand die Wohnung Genellis und iſt auch durch den ſchönen Kupferſtich von Schütz als „Eros und Anteros“ in weitern Kreiſen verbreitet.

Aus Genellis letztem Dezennium iſt mir außerdem noch eine große Zeichnung erinnerlich, die meines Wiſſens bis jetzt nicht der

Öffentlichkeit übergeben wurde. Sisyphos wird vom Todesengel dem zu frohen Mahle versammelten Kreise der Seinigen entrissen. Rechts von den den Mittelpunkt einnehmenden beiden Hauptfiguren kniet flehend die Gemahlin des Königs. In den Gästen des Festmahles spiegelt sich die Todesfurcht in den mannigfaltigsten Ausdrücken. Links ein blinder Sänger, bange emporlauschend, während sein Knabe entsetzt sich hinter ihm zu bergen sucht. Im Hintergrund ein alter Diener, dessen Händen ein Korb mit Früchten entfallen ist, während er sich an eine Säule schmiegt, als ob er sich in sie verkriechen möchte. Von den Zeichnungen zum „Prometheus", welche den Raub des göttlichen Funkens, die Beseelung des Menschen durch Minerva, die Befreiung des Herkules darstellen, ist der gefesselte und vom Geier zernagte Prometheus die großartigste Komposition. Von den vier im Besitze des Barons Sina in Wien befindlichen großen Zeichnungen, welche wohl kaum als Kupferstich erschienen sein mögen, sind mir Homer und Äsop noch frisch in der Erinnerung; sie gaben auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 zuerst eine Idee von Genelli und seinem Zusammenhange mit Carstens. Durch ihre rührende Einfachheit und nach keiner Seite hin an ein Vorbild erinnernde Originalität sind mir zwei vor langen Jahren geschaute biblische Zeichnungen, „Die Flucht nach Ägypten" und „Die Ruhe in der Wüste" erinnerlich. Ich vermute, daß diese Kompositionen Hector Berlioz, in dessen Gesellschaft ich sie betrachtete, zu den gleichnamigen musikalischen Szenen angeregt haben, aus denen dann seine Trilogie, die »Enfance du Christ«, entstand. Moses und die Töchter des Jethro mit der von Majestät und Geisteshoheit leuchtenden Hauptfigur und die Vision des Ezechiel, wo der Künstler mit kühnem Griffel den Unsichtbaren, Unerfaßlichen, „der da saß, wie ein Mensch gestalt", zu denken und zu verkörpern wagt, entziehen sich in ihrer schwerwiegenden Bedeutsamkeit dem flüchtigen Herzählen, welches die Beschränkung des Raumes hier einzig erlaubt. Ich darf daher auch von den Blättern, welche mir von hilfreichen Freunden als Blüten für meine Zellenarbeit zu stetem Anschauen und Genießen zugetragen wurden, nicht jedes einzelne schildern, sondern nur wiederholen, daß wir Genelli in jeder Einzelheit ganz

haben, ob nun Amor die Hand nach der Schale der Hebe streckt oder die beiden Liebesgötter den von wuchernden Arabesken umwundenen Tauben der Venus Brief und Rosen reichen oder Mars den Amor in den Armen schwingt, den Greif zu seinen Füßen, oder ob der Liebling des Zeus den Adler aus der Schale tränkt, ob der Todesengel mit verlöschender Fackel sich unter Sisyphusbanden windet oder Zeus mit Hilfe des dienstwilligen Schlummergottes sein Söhnlein Herakles am Busen der eifersüchtigen Gattin die Milch der Unsterblichkeit trinken läßt, überall, in jedem einzelnen Bilde haben wir die klare Welle der Schönheit, die dem unerschöpflichen Born einer Künstlernatur entströmt, welche uns mit jedem Zuge des Griffels aus der irdischen Schwere in hohe Regionen zu erheben weiß.

Schließlich erwähnen wir noch drei Zeichnungen, von welchen insbesondere die dritte den Eindruck festhält, welchen die Bewegung des Jahres 1848 auf den sonst von weltlichen Dingen durchaus unberührten Meister machte. Es sind Momente aus der Geschichte Thüringens, welchem dereinst Asyl und Grabstätte zu danken er damals noch nicht ahnen mochte. Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange führt sein neugeborenes Töchterlein zur Taufe und läßt es an der Brust der Amme trinken, während er sich mit wenigen Rittern gegen einen Überfall des Feindes verteidigt. Amme und Kind im Vordergrund eines zerfallenen Burggemäuers, inmitten des drohenden Kampfgewühls, bilden eine liebliche, den Sieg des Vaters verheißende Gruppe. Das Bild bietet in der Befreiung der sächsischen Prinzen aus Kaufungens Händen durch den tapfern Köhler, mit seinem Getümmel von Rittern und Rossen und dem wachsenden Zustrom von Befreiern aus dem Buchenwalde des Hintergrundes, eine ergreifende dramatische Szene. Ein Bild aber von gesteigertem dramatischen Leben und einem energischen Ineinandergreifen der mannigfaltigsten Gruppen ist die Darstellung der bekannten Sage, wo Landgraf Ludwig der Eiserne die Edeln pflügen läßt. Wie ein Engel des Gerichtes der Landgraf in der Mitte, händeringende flehende Edelfrauen um ihn her — hier schon eine Gruppe von Rittern, die von der ungewohnten Arbeit ermüdet hinsinken, dort eine neue, auf den Strafacker fortgetrieben, und be-

freite Bauern, die sich's ansehen und sich's auch einmal wohl sein lassen, jubelnde Gruppen von Frauen und Männer, die auf den Landgrafen deuten, als sagten sie: „Der zeigt's ihnen!", brennende Burgen im Hintergrunde und neue Gruppen gefangener Edeln, die herbeigeführt werden, — das alles erscheint so neu in Genelli, und doch steht ihm der mittelalterliche Harnisch so wohl an wie das antike Gewand und das Götterattribut, und es ist, als hätte er den Goethe in sich vollständig ausprägen wollen, daß er neben seine Zwillingsgebilde zu „Iphigenie" den „Faust" und neben „Dichtung und Wahrheit" den „Götz von Berlichingen" stellte.

Es ist eine schöne Entschädigung des Geschicks dafür, daß Genelli nicht zur Teilnahme an den monumentalen Schöpfungen des neuen München gelangte, daß gerade dort ihm im letzten Lebensjahrzehnt ein Mäcen erstand, durch dessen Anregung große Bilder des Meisters entstanden sind, und in dessen Besitze sie fast ein Gemeingut und ein Schmuck Münchens genannt werden dürfen. In der Nähe der Glyptothek und der Propyläen steht das durch sinnigen Freskenschmuck ausgezeichnete Haus des Dichters Adolf von Schack, mit einem besonderen und für seinen Zweck musterhaft eingerichteten Gebäude für dessen Bildergalerie, in welcher unter vielen schönen Werken neuer Meister die Bilder von Genelli das Juwel bilden. Mehr und mehr wird diese von dem Besitzer in liberalster Weise jedem Gebildeten zugänglich gemachte Galerie ein Anziehungspunkt für einheimische und durchreisende Kunstliebende, und sie wird ihrem Eigentümer neben dem Ruhme, dem Genius Genellis zum höchsten Fluge die Schwingen von kläglichen Banden gelöst zu haben, auch noch den anderen fügen, den Kreis der Verehrer dieses Künstlers täglich zu erweitern durch die feine und bestechende Form, in welcher hier eine Reihe seiner ergreifendsten Schöpfungen dem Vollgenusse der Anschauung vermittelt ist. Es möge an dieser Stelle ein gewichtiges Wort der Anerkennung für Adolf von Schack seine Erwähnung rechtfertigen, dessen Träger ich durch die Gunst des Augenblicks geworden bin, und das durch den Mund, welcher es aussprach, gewiß eine nicht minder zierende Auszeichnung für ihn sein mag als der Sonnenorden des Schahs von Persien, welchen

er seiner vollendet schönen deutschen Übersetzung des „Firdusi“ verdankt. Als ich den Altmeister Cornelius im Sommer 1865 besuchte und mich während eines einzig ihm gewidmeten Aufenthaltes von drei Tagen in Berlin an der ungebrochenen Lebenskraft dieses Geistes erfreute, als er mir in seinem zum Atelier umgewandelten Salon den Karton zum heiligen Thomas erklärte und mir mit dem herzstärkenden Selbstlob des wahren Genius auseinandersetzte, wie er sich etwas darauf zu gute tue, die beiden Momente des ersten Erscheinens Christi vor den Jüngern und des Erkennens durch Thomas in ein Bild zusammengefaßt zu haben, als er dann mit Wärme über Kunst und Künstler sprach und bei Erwähnung Genellis mir Glück wünschte, daß ich mich der Freundschaft dieses Mannes rühmen dürfe, denn das sei ein großer Künstler, da sagte er auch im weiteren Verlaufe des Gespräches: „Wir Künstler alle können dem Baron Schack nicht genug dankbar sein für das, was er an Genelli tut!“ Jeder Besuch in der Schackschen Galerie und der stets erneute und gesteigerte Eindruck, den daselbst die Werke Genellis in dem Beschauer hervorrufen, bestätigt die Worte des großen Meisters und bekräftigt die Überzeugung, daß jene Dankbarkeit, von welcher Cornelius sprach, mit dem erhöhten Bewußtsein von Genellis bleibender Bedeutung ein Segment in dem Gesinnungs- und Anschauungskreise aller Gebildeten sein wird. Wir haben es hier mit Ölbildern zu tun und lernen Genelli, den wir bisher nur als großen Zeichner in dem Erfindungsreichtum der Komposition bewunderten, nun auch als Maler kennen. Wenn auch die Virtuosität im Behandeln der Farbe nicht seine größte Stärke ist, so ist doch die Ausführung ganz dem Sinne und Inhalte seiner Komposition entsprechend, und wir wünschen sie keinen Augenblick anders. Beim Anblick dieser Bilder drängt sich die Farbe nicht vor, es kommt die malerische Wirkung nicht zuerst zum Bewußtsein, der Schwerpunkt liegt in der Anlage des Ganzen, in der Fülle seiner Gestaltung. Wenn man den Blick einmal zu nachbarlichen Werken berühmter Koloristen abschweifen läßt und dann wieder zu Genelli zurückgekehrt, so kommt dem von starken Farbeneffekten noch eben vorher getroffenen Blick Genellis Färbung einen Augenblick lang etwas matt und kalt vor; gewöhnt man sich aber durch ver-

tiefstes Anschauen an diese Töne, welche nur zart vermittelte Übergänge ohne blendende Kontraste enthalten, so möchte man auch den Reiz der Farbe, wie man ihn hier genießt, um keinen anderen eintauschen. Ja, würden diese Werke einmal vom größten Farbenvirtuosen und mit dem eingehendsten Verständnis von Genellis Wesen neu gemalt, es würde uns im besten Falle ganz verwirren und verstimmen, wir würden am schnellsten erkennen, welch ein Poet auch in der Farbe Genelli war, in welcher Einheit mit seiner ganzen künstlerischen Erscheinung auch die Art und Weise steht, wie er seine Farben mischte und wählte. Die reichste und wirkungsvollste Komposition unter diesen Bildern ist die Lykurgos-Schlacht, ein Moment aus der Bacchus-Mythe, deren Keim schon die Illustrationen Genellis zur Ilias enthalten. Jenes Bild enthält nur vier Figuren und gibt in einfachen Zügen die Hauptmomente. Lykurgos, von seinem Wagenlenker geführt, verfolgt den wehrlosen, nur mit Rebe und Thyrsus bewaffneten Gott an den Meeresstrand, wo eine auftauchende Nereide dem Fliehenden Rettung verheißt. Dieses einfache Motiv muß uns gewissermaßen als Ariadnefaden dienen, unsere von der überquellenden Menge von Gruppen bestürmte Anschauung in diesem wogenden Labyrinth kämpfender Gestalten zu leiten. Der Wagen des Lykurgos mit seinem Viergespann, den thrakischen König und sein Gemahl tragend, bildet die Mitte; vor ihnen der verfolgte Gott, auf einem Kentauren reitend, dessen menschliche Züge das verzweifelnde Erwachen aus seliger Trunkenheit zu allen Schrecken der Schlacht ausdrücken. Um diesen Mittelpunkt des Bildes entfaltet sich ein Schlachtgewühl, das mit unbeschreiblichem Reichtum der Phantasie Gruppe an Gruppe reiht und zum Knäuel ineinanderschlingt und eine solche Fülle von Gestalten überall vor dem überwältigten Blick hervorwachsen läßt, daß man ins Endlose, Unübersehbare zu schauen glaubt und oft erst bei wiederholtem Schauen manche Figur wahrnimmt, die man anfangs übersah oder in dem Gewühl wieder aus dem Gedächtnis verlor. Genelli hat hier seinen Lieblingsgott in einem Moment des Leidens, des Unterliegens zur Anschauung gebracht. Sein Bild bietet ein Seitenstück zu Schillers „Idealen“. Der erhabene Rausch der Begeisterung mit seiner Fülle schöner Gestalten wird

mit dem eisernen Fuß der Wirklichkeit schonungslos zerstört und niedergetreten: ein glühendes, täglich erlebtes Bild, welches der Künstler in dieser polyphonen Gestaltensinfonie einmal so recht voll ausatmen mußte. Es ist, als ob Herkules und Omphale den heitern Gegensatz zu diesem Bilde geben sollten. Denn auch hier dichtete Genelli seinen Liebling Bacchus in die Mythe hinein. Nicht mit Spinnrocken in der Hand zeigt der Künstler den erhabenen Helden, sondern mit der Leier, von Bacchus begeistert, das Leid ihrer beiderseitigen Feindin Hera zu singen, welches sie beim Anblick der Liebe des Zeus zu Ganymed erdulden muß, wie es oben in den kleinern Bildern aus der Ganymedsage so anmutig dargestellt. Wenn auch nicht als Rächer an der rohen barbarischen Kraft, wie ihn ein wirkliches Pendant zur Lykurgos-Schlacht darstellen konnte, so ist es doch, als sollte Bacchus hier als Sieger über das Heldentum gezeigt werden, da er mit seiner Umgebung als Bacchantinnen und Faunen der Omphale gegenüber, an die sich ein Amor schmiegt, wie im Triumphe dem Gesange des überwundenen Helden lauscht, und auch die Predella wiederum den Hochzeitszug des Gottes und seiner Ariadne, grau in grau gemalt, mit der übermütigsten Laune darstellt, ein Bild voll Reiz und Leben, welches mit der Schönheit der Antike den Humor eines Shakespeare vermählt. Die Anlage des Hauptbildes, in welchem eine Laube mit einem von vier weiblichen Karyatiden, den Jahreszeiten, getragenen Dachgebälk eine Blumenvase beschattet, auf deren Rand Phantasus thront und über welche ein Baum seine Zweige breitet, dessen Dryade mit einem geflügelten Genossen dem Gesange des Herkules lauscht, während an ihrem Fuß eine wonnige weibliche Gestalt kniet, als ob sie die Früchte und Blumen zu den Füßen des Helden ausgestreut hätte, vereint die drei Hauptfiguren Herkules, Omphale und Bacchus mit den Gruppen umgebender Gestalten zu einem Ganzen von der üppigsten Schönheit. Von dem Dache der Laube ringeln sich Arabesken über fünf Spitzbogen empor, innerhalb welcher jedesmal ein Amor das träge Liebesleben des Halbgottes darstellt, jedes kleine Bildchen eine Perle von Schönheit und Grazie, und zwischen diesen Bogen sind die angedeuteten Szenen aus der Ganymedmythe, so daß die Benutzung

des Raumes zu einer einfachen Reihe von Bildern einen überquellenden Reichtum von Erfindung zeigt, der sich dabei völlig von Überladung freihält.

Eine dritte Feier seines Schutzgottes begeht Genelli in dem Bilde „Bacchus und die Muse". Der Gott nimmt die Mitte des Bildes ein, zu dem ein zeltartig ausgebreiteter Teppich den Hintergrund bildet, der von dem Zweige eines Baumes herabhängt, in welchem sich der geflügelte Zephyros schaukelt. Bacchus mit der Rebenkrone schwingt in der Linken das Trinkhorn, während er mit der Rechten kastagnettenartig den Rhythmus des Tanzes zu bezeichnen scheint, welchen Silen mit einem Amor zu dem Tamburin des beide umschwebenden Genius der Freude ausführt. Zwischen Bacchus und den Tanzenden ist die kleinere Hälfte der heiligen Neunzahl gruppiert, in welcher die weinbekränzte Thalia die hervortretendste Figur ist; im Rücken des Gottes zieht Melpomene im roten Gewande mit der tragischen Maske helmartig geschmückt, das Kinn in die rechte Hand stützend, das Auge zunächst auf sich; vor ihr sitzen Euterpe und Klio, hinter ihr Terpsichore und Urania, welche letztere sinnend das Haupt von den Tanzenden abwendend in Träume verloren scheint, so daß sie die Weltkugel aus der Hand zu Boden gleiten ließ. Dieses Bild war zu einem Deckengemälde für jenes Leipziger Haus bestimmt, wo Herkules und Omphale Wand und Gesimse zieren sollten. Das Aquarellbild, welches Genelli damals über denselben Gegenstand ausführte, ist jetzt der schönste Saalschmuck im Richard Wagnerschen Landhause auf Triebschen bei Luzern. Wenn man beide Ausführungsarten des Gegenstandes vergleicht und die ungleich höhere Wärme und jugendliche Kraft im Vortrage empfindet, welche das in Wagners Besitz befindliche Bild vor dieser genialen Fassung aus Genellis spätester Schaffenszeit voraushat, so fühlt man den Riß und Bruch im Leben des Künstlers, welcher weiter oben zur Rede kam, mit lebhafter Teilnahme und mit einer innigen Wehmut, wie denn überhaupt auch, abgesehen von jedem Nebengedanken, eine eigene Trauer uns beim Anschauen dieses Bildes beschleicht.

Die reinste griechische Heiterkeit dagegen weht uns aus der „Entführung der Europa" mit ihrem majestätischen Allegro-

Rhythmus, ihrem mitreißenden Geſtaltengewühle an. Da wird Schillers Wort von der „Menſchenwelle“ ſo recht zur lebendigſten Wahrheit. Es iſt eine Geſtaltenlandſchaft, die wir vor uns haben, in welcher die paar geiſtvollen Andeutungen des Meeres und Land und Himmel die umgekehrte Staffage bilden. Die am Ufer zurückbleibenden Gefährten der Europa mit ihren entſetzten, verſteinerten Geberden und emporgehobenen Armen ſind wie eingewurzelt und haben den Anſchein von Birken und Erlen, deren feines Laub im Winde zittert. Aber das göttliche Gewirr von Tritonen, Nereiden, Flügelroſſen und Pantherdelphinen um den Neptun herum, in welches ſich der gottfrohe Stier mit ſeiner holden Laſt ſo recht badelechzend hineinſtürzt, das iſt eine Woge und das fliegende Gewand des Meergottes ihr hochaufſpritzender Schaum. Die Gruppe von Genien, die mit den Hochzeitsgaben darüber hinſchwebt, iſt die Wolke, die ſich nur die Phantaſie des Künſtlers in ſolche klare plaſtiſche Geſtalten umdichtete. Wenn man recht empfinden will, was Genelli iſt, ſo ſuche man ſich unter dem herrlichen Leib der Venus zur Linken Neptuns den im wonnigen Halbdunkel aus der Welle auftauchenden Amor mit der glühenden Fackel auf. Maler haben wohl öfters in irgend einer Ecke ihrer großen Bilder ſich ſelbſt hineinkonterfeit. In dieſem Amor hat Genelli ſeine Seele porträtiert, in dieſer göttlich heimlichen Luſt an dem Unfuge da ringsumher, den er ſelbſt angeſtellt, pulſiert die ganze Innerlichkeit dieſes herrlichen Künſtlers. Wenn wir dieſem Bilde den Rücken wenden, ſo führen uns einige Schritte zu dem Kleinod unter allem, was Adolf von Schack beſitzt, zu Genellis „Theatervorhang“. In den Bacchusbildern war die Unmittelbarkeit, die Lyrik, die Empfindung mit einer unübertrefflichen Schönheit der Form gepaart, in ihnen glaubte ich mit Recht ſeinen Höhepunkt nach ſeiten ſeiner naiven Begabung bezeichnen zu müſſen. Schiller belehrt uns darüber, daß in jedem echten Dichter das Naive und Sentimentale ſich ergänzen, nicht eins von beiden einſeitig vorwalten wird, wenn auch die Begabung in einer oder der andern Richtung ihren Schwerpunkt findet. Hier in dieſer ſpätreifen und gedrungenſten Arbeit Genellis ſtehen wir nun vor ſeinem zweiten und letzten Höhepunkte, und ohne langes Beſinnen

und Zögern sei es gesagt, sie ist sein vollendetstes Werk. Er hat die beiden Gipfel des Parnaß erstiegen, von denen die früheren Zeilen sprechen, zuerst jenen, den sein göttlicher Bacchus beherrscht, und nun den, dessen Herrscher Apollo heißt. Aber wie! Erkennen und sagen wir es stolz und selbstbewußt: eines solchen Werks war der Grieche nicht fähig, das hat ein Künstler gemacht, der nach und mit der Antike die Bibel, Dante, Shakespeare und Goethe nicht durchlesen, sondern durchrungen und durchdrungen hat. Der Theatervorhang ist Genellis Grabschrift, er ist seine Göttliche Komödie. Hier schießen alle Strahlen dieses Genius in einem Brennpunkt zusammen. Die Schönheit der Linie, die ihm angeboren, die keusche Poesie der Farbe, die feinste Stilempfindung der Anordnung trifft hier zusammen mit einem erhabenen Geiste, mit einer allen Gipfeln und Untiefen des Lebens abgerungenen Macht der Charakteristik, mit einer Reinheit der Seele und einer weihevollen poetischen Gerechtigkeit, welche allem Schönen und Großen, was je gedichtet worden, die Hand reicht. Nacht und Licht als Mittelpunkt, Todsünden und göttliche Tugenden als ihre Sprossen und darunter in bunten Gestalten die Welt der Bretter, welche den Kampf zwischen beiden in poetischer Verklärung der Welt der Wirklichkeit zur Selbsterkenntnis und Läuterung als Spiegel entgegenhält: das ist der Inhalt eines Bildes, dessen Dichter das tiefste Mark seines Genius mit dem vollen Leben des Dramas durchdringen mußte, ehe er dies Werk zu schaffen vermochte. Im Anschauen dieses einzigen Bildes lösen sich denn auch alle bangen Fragen um das irdische Dasein dieses Genius in dem lauten Rufe des Enthusiasmus, welcher seinem unvergänglichen Fortleben gilt. Der Theatervorhang, der auch vor vielen Jahren in der Zeichnung mir die erste Idee von Genelli gab und mir als die reinste Summe seines Wesens erscheint, mahnt mich auch heute zum Abschluß dieser allzu aphoristischen Gedenkblätter. Religion und Kunst sind Blüten eines und desselben Stammes. Es kommt einmal eine Zeit, wo die Dissonanz, als welche sie heute nebeneinander tönen, sich in Wohlklang löst. Dann wird der Theatervorhang von Genelli einen schönsten Kunsttempel und seine „Vision Ezechiels“, von großen Künstlern ausgeführt, eine schönste Kirche Deutschlands schmücken.

Aus meiner Erinnerungsmappe.

2.[1]

Eine deutsche Künstlerfamilie.

(„Station". Feuilletonistisches Wochenblatt des Berliner Börsen-Courier, 11. Oktober 1868.)

Wie ich so bei hereinbrechender Dämmerung des schönen Herbsttages herumwühlte in der alten Mappe mit ihren hundert und hundert Gedenkzetteln, welch' ein Name kommt mir da in die Hand? Marie Preller. Ich weiß viele, die da zerstreut in Deutschland herumleben, und mehr noch gewiß sind ihrer, von denen ich nicht weiß, die aber von ihr wissen, die mit mir bei dem Klange dieses Namens von der Empfindung eines völlig ungetrübten, rein wohltuenden Gefühls durchdrungen sein werden. Könnte ich nur einen von den vielen zu mir herzaubern, um in traulichem Austausch meine Erinnerung an der seinen zu stärken. Fehlt mir doch so vieles, ja gesteh' ich es, sogar der Name, den sie vor der Ehe trug, weiß ich doch nicht das Jahr ihrer Geburt noch ihres Todes. Doch will ich ja auch keine biographische Skizze geben und niemand zumuten, dem Wust von Daten und Jahreszahlen, den er seinem „gebildeten" Schädel eingepfropft, noch die aus dem Leben dieser einfachen Frau hinzuzufügen. Ich möchte nur einen Hauch von der tiefen Ehrfurcht, der unverwelklichen Erinnerung meinen Lesern mitteilen, welche mir der Name erweckt, ihnen nahe bringen, wie mir alle schönsten Seiten der weiblichen Natur, Anmut der Seele, Hingebung der Gattin und Mutter, treue Selbstverleugnung, höchste Frömmigkeit des Tuns und Handelns zum Akkord in dem einen Namen erklingen, in dem Namen Marie Preller.

[1] Leider war der erste, wahrscheinlich in der unnumerierten Probenummer der Station enthaltene Aufsatz nicht mehr aufzutreiben. Auch Herr Prof. Dr. Davidsohn, dessen Güte der Herausgeber diesen Aufsatz verdankt, hält es für unmöglich, ihn noch zu erlangen.

Die erste große deutsche Kunstausstellung Münchens im Jahre 1858, ein leuchtender Punkt in der deutschen Kunstgeschichte, ist auch gewiß eines jener Ereignisse im Geiste jedes Miterlebenden, zu dem man, wie ich sagen möchte — kein Gedächtnis vonnöten hat — es behält sich von selbst. Man kann eher berühmte Schlachten der Gegenwart — und vielleicht gerne — vergessen und farbige Linien auf der Landkarte, welche durch sie verwischt werden — aber gewiß vergißt kein deutsches Herz den Eindruck des ideellen Sieges, welchen jene Kunstausstellung dem Geiste einprägte. Sie war die erste reife Frucht, welche ein erhöhtes nationales Bewußtsein nach den luftreinigenden politischen Stürmen des vorangegangenen Dezenniums auf geistigem Gebiete gezeitigt hatte. „Wir sind Deutsche“ und „das leisten wir auf dem Felde dieser einen Kunst, wir zeigen der Welt die Überwindung einer Masse von kleinlichen Kirchspielrücksichten — nun laßt doch einmal die andern Völker zeigen, was sie daneben zu bieten haben!“ das war der große Inhalt dieser nationalen Kundgebung. Deutschland über alles, wenn es will, und — es braucht zum Erreichen der höchsten Ziele nur ein Wörtchen — weil es will. Wenn man dann aber aus dem erhabenen Taumel patriotischer Begeisterung wieder zu dem interesselosen, intellektuellen Schauen sich ermannte, so waren es, abgesehen von der innigen Lust, mit der man zum erstenmale des ganzen Wertes eines Carstens, Genelli und Rethel inne wurde, vor allem zwei Künstler, welche unverkennbar die höchsten Triumphe in der allgemeinen Bewunderung feierten: Moritz Schwind mit seinen sieben Raben und Friedrich Preller mit seinen Kartons zu den Odysseusbildern. Ich leiste Verzicht auf jede Parallele zwischen diesen beiden ausgezeichneten Meistern. Moritz Schwind trug den ersten Preis davon, verhehlen wir uns das nicht. Das genannte Werk ist einmal der Moment in einem bedeutenden Künstlerleben, wo nach langem schwerem Ringen endlich Inhalt und Form gloriös und mit allen Pauken und Trompeten in eins zusammentreffen. Nachher ist es ein Leichtes zu sagen: Das ist schön! Aber vorher? Schaut euch ein bischen den Künstler an, was er für Grimassen macht und wie er dasteht! — Die Odysseus-Bilder von Preller waren dagegen nur in Kartons

da, diese waren noch lange nicht vollzählig. Erst nach Jahren, irre ich nicht, im Jahre 1862, wurden sie in München als ganzes Werk ausgestellt. Aber wenn Schwind hier wohl sich selbst einmal ganz erreicht und ausgesprochen hatte und dadurch die vollkommenere Wirkung erzielte — so war die Aufgabe, die sich Preller gestellt hatte, wohl die schwierigere, idealere, wenigstens erwies sich dies aus der Aufnahme, die sein Werk fand: ihm kam das Verständnis auf halbem Wege entgegen, welchem Schwind das völligste Erreichen seines Zieles darbot. Ich suche ein deutlicheres Wort dafür. Preller stand über Schwind, wie das Epos über dem Märchen steht. Aber das Märchen war einmal da, unnachahmlich schön erzählt für alt und jung. Das Epos war noch unvollendet, es war noch griechisch, nur dem Kenner verständlich, sollte erst durch die Farbe ins liebe Deutsch übersetzt werden. Wenn dessenungeachtet die beiden Werke als die vorzüglichsten nebeneinander genannt wurden, sich die Palme streitig machten, so spricht dies dafür, daß Schwinds Gelingen das Vollkommenere, Prellers Bestreben das Ergreifendere war. Schwind hatte unter vielen geistvollen Werken hier einmal ein Bestes, ein Gelungenstes geboten und Bewunderung geerntet, Preller hatte mit dem einen großen Werk seines Lebens, in der Phase, in der es gerade stand, jene Sympathie hervorgerufen, die der Geist des Menschen empfindet, wenn er ein über sich selbst und über die Gegenwart hinausgehendes Streben gewahrt. Jetzt ist Prellers Werk fertig. Es schmückt die inneren Räume des Museums in Weimar. Schwinds Bild ist eine Zierde des dortigen Schlosses. So befehden sich die beiden herrlichen Künstler auch dort, wie sie es in der Münchener Ausstellung taten. Schöner Kampf, in welchem der Besiegte wie der Überwinder Unsterblichkeit erringt! —

Die Bilder von Homers Odyssee, welche Friedrich Prellers Namen in die Reihe der Künstler ersten Ranges erhoben, und welche dadurch Epoche machen, daß Landschaft und Staffage zur vollsten Gleichbedeutung gediehen und in eins verschmolzen sind, was bei dem glücklichen Wurf in der Wahl des Gegenstandes, welcher für den Deutschen ein ewiges Interesse behält, in einer Reihe von epischen Darstellungen mit einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit

ausgeführt erscheint und eine Meisterschaft nach beiden Richtungen entwickelt, welche — ich nenne nur eines — die Leukothea zu einem einzigen Bilde macht, in dem hier die reale Darstellung mit dem ideellen, symbolischen Inhalte entzückend, zündend zusammentrifft — diese Bilder, sage ich, sind das Werk eines ganzen Künstlerlebens. Der Jüngling schmückte einst die Saalwände der Villa Härtel in Leipzig mit Fresken, welche die erste Form des großen Gedankens darbieten, mit dessen letzter Vollendung jetzt der Meister in Weimar eines jener monumentalen Kunstwerke hinstellte, die der Stolz der Nation sind. Es gibt vielleicht kein zweites Beispiel, an welchem sich die Stildurchbildung, das ganze Ringen einer mächtigen Begabung bis zum Ziele der Vollendung besser nachweisen ließe, als an dem Vergleich der Gegensätze, welche in diesen beiden Darstellungen desselben Grundgedankens enthalten sind; es wäre dies eine Stilstudie für die Künstler aller Fächer. Der aber heute im Kranze des Meisters vor den Augen der Nation steht, dessen Meisterwerk in Photographien jeden Kunsthändlerladen schmückt, und der über das Lob des Tages hinaus eines wachsenden Ruhmes im Munde der Nachwelt gewiß sein darf, wo war er denn das halbe Jahrhundert lang, ehe er so glorreich auf das Piedestal trat? Denke dir, Leser, du hast dir in Preller eine stolze und große Künstlerseele zu denken, die im Ringen nach ihrem Ziele hin mit aller Schmach und Kleinlichkeit des Lebens zu kämpfen hat. Es ist unsäglich, ist nicht zu glauben, von welchen Fesseln gehemmt, der deutsche Genius nach seiner Vollendung ringen muß. Mit wenigen seltenen Ausnahmen! Wenn einmal ein Rahl einen Sina, ein Genelli einen Schack findet! Endlich findet! Preller war keine von diesen Ausnahmen! Sieh die Leukothea an, das ist Prellers Leben!

Nur wer sich so identifiziert mit seinem Stoff, nur wer das eigene Leben mit einer göttlichen Kraft des Denkens und Könnens in ihn hineindichtet, nur der lebt für alle Zeiten, nur der ist ein wahrer Künstler. Die andern — machen Illustrationen. Friedrich Preller, der einst in Italien auf dem Gipfel der Not und des Grams, der Enttäuschung und Entmutigung von Fieberfrost ins Mark durchschüttelt und von jeder menschlichen Hilfe verlassen,

im Wahnſinn des Leids ſeine Skizzen auf den dürftig flackernden Herd warf, um nur noch einmal einen Anhauch von Wärme zu genießen und im künſtleriſchen Titanentrotz die ihn vergeſſende Menſchheit aus ſeinem geiſtigen Teſtament zu ſtreichen — Friedrich Preller, dem auch jeder erträgliche Moment ſeines Geſchickes durch den lauernden Erbfeind eines quälenden organiſchen Leidens bedroht oder erbittert wurde, Friedrich Preller, der die eine große Lebensaufgabe wie Camoens ſein Gedicht „gleich einem Steuer“ über die Wogen hinaushielt, mit denen er kämpfte, welchen Mäcen fand er, welche rettende freundliche Hand ſtreckte ſich nach ihm aus? Auf dieſe Fragen, mein Leſer, gibt nur meine Erinnerungsmappe die nötige Auskunft, wenn ſie auch leider nicht alles mit den gehörigen Daten und ſonſtigen Schriftſtücken beweiſen und belegen kann. Ein Name auf einem Zettel, ein Hauch in der Luft, ein herabwehendes Blatt von der Trauereſche über einem ſtillen Grab des weimariſchen Friedhofs, das iſt das traumhafte Baumaterial, aus welchem ich mir im Gedanken die Grabſäule dieſer einzigen Erſcheinung, dieſes Ideals einer Künſtlerfrau zuſammenſetze, welche Marie Preller hieß.

Allen denjenigen, welche in den fünfziger Jahren, in der Zeit die ich als das Liſztſche Dezennium bezeichnen möchte, ſich in Weimar zu irgend welchen künſtleriſchen Zwecken aufhielten, muß Prellers Haus unvergeßlich ſein. Oder vielmehr ſeine Hütte! denn es war eine Art Dachwohnung, welche er von Amtswegen drei Treppen hoch in der Mariannenſtraße inne hatte. In dieſen beſcheidenen engen Räumen, deren einziger ſtolzer Schmuck Familienporträts von des Meiſters eigener Hand waren, fanden faſt jeden Abend einige von den „allerlei Geiſtern“ gaſtliche Aufnahme, die ſich im Lauf jener Jahre zu kürzerem oder dauerndem Aufenthalt in der Muſenſtadt niedergelaſſen hatten. Preller, der eine kindiſche Freude an ſchöner Muſik hatte und der abends ſeine ermüdeten Augen hinterm Lichtſchirm bergen mußte, lauſchte ſo gern und entzückt, wenn jüngere muſikaliſche Freunde ihm mit den Spenden ihrer Kunſt erquickten. Da war es vor allem ein Künſtler-Brautpaar, Leopold Damroſch mit ſeiner jetzigen Gattin Helene Heimburg, welche den kleinen Zirkel mit duftig hingehauchten Liedern

erfreuten. Da gab es keine in Eſſig gelegten Paradeſtücke, die auf allen Bänken geſungen wurden. Es war damals wie ein letzter Liebesfrühling der Lyrik, der in Weimar blühte. Eduard Laſſen, Damroſch, Hans von Bronſart ſangen unbeirrt von irdiſchen Zwecken ihre Lieder aus dem tiefſten Innern heraus. Und es war eine Emilie Genaſt, die bedeutendſte deutſche Liederſängerin ſeit der Schröder-Devrient, deren ich mich zu erinnern wüßte, welche dieſe Lyrik dem tonbegierigen Meiſter Preller vergegenwärtigte und ihre Lieblingslieder von Schumann, Franz und Raff obendrein. Und wenn nicht geſungen wurde, dann wurde geſchwatzt, dann wurden künſtleriſche Sympathien und Antipathien ausgetauſcht und alles lauſchte den Kernſprüchen des hochaufrichtigen Meiſters, der ſeine heilige Verehrung für echte Kunſt und ſeine derbſte Feindſeligkeit gegen alles ſchlechte Treiben in denſelben unumwunden ausſprach. Aber die Seele dieſer Häuslichkeit, deren Bild ich nur mit leiſen Strichen anzudeuten vermochte, war Marie Preller. Mit grenzenloſer Liebe dem Gatten hingegeben, deſſen beſchränkte bürgerliche Exiſtenz unter ihren Feenhänden zu einem Eden erwuchs und deſſen geiſtiges Streben bis in die letzte Linie jedes Bildes hinein, das er gerade in Arbeit hatte, in einer verſtändnisinnigen, ſchönheitskundigen Seele bei ihr gehegt war, Mutter von drei herrlichen Jungen, wie die Königsſöhne im Märchen, von denen Ernſt ein Seemann wurde, wie der Vater ſeiner Mutter geweſen war, Emil ein Arzt, als die tatgewordene Sehnſucht der Mutter, zu heilen, zu helfen, zu tröſten, Friedrich aber des Vaters Kunſt mit junggluhender Seele ergriff — daher der Name! — war ſie zugleich die ſorgſame treue Freundin und Wirtin der vielen, welche vor der brennenden Sonne des Lebens den Schatten dieſes gaſtlichen Daches aufſuchten und Labung und Ruhe unter ihm fanden. In Oſtfriesland, am Meeresſtrand war dieſe Blume deutſchen Frauenweſens für den bevorzugten Künſtler erwachſen, deſſen Leben ſie weihen ſollte. Und ihre alte Mutter lebte dort im Hauſe, ſie war das Juwel im Schrein, alles hing am Wohl und Wehe, an jeder Miene der alten Frau, und jedes Wort von ihr wurde wie ein Evangelium aufgenommen. Tauſendmal habe ich die Maler um ihre Skizzenbücher beneidet! Was gäbe ich darum,

könnt' ich mir jetzt noch einmal die ehrwürdig alte Matrosenfrau hinzeichnen oder aus der Mappe holen mit ihren verklärten, friedlichen Zügen und um sie her diesen Kreis reiner, Geist und Leben sprühender Menschen, der nun wie eine Sage geworden ist, von der nichts mehr Kunde gibt, als der Name auf dem Zettel und der Hauch in der Luft und das Blatt von der Trauereſche. Ich kann für Freund und Fremd nur noch das kurze Gedicht herſetzen, welches ich einſt Marie Preller nach dem Tode der alten Mutter verehrte und wofür ich heute noch den dankenden Händedruck jener zarten, unvergeßlichen Frau zu ſpüren meine.

Die alte Mutter fühlt des Todes Kommen;
Der Scheideſtunde harrt ſie unbeklommen.

Sie zählt die Tage auf dem Krankenbette,
Die letzten Ringe in der Lebenskette.

Ihr ſcheint, als ob der Tod zu lange ſäume;
Da ſpricht ſie leiſe, ſchon entrückt in Träume:

„An einer ird'ſchen Flaſche hängt mein Leben,
Die müßt vom Ort ihr, ſo ſie ruht, erheben.

Wenn die vergrabne Flaſche brach in Scherben,
Dann iſt mein Ende da, dann kann ich ſterben.

Doch in der Flaſch' iſt blankes Gold enthalten,
Darüber ſollen meine Enkel ſchalten."

Habt die vergrab'ne Flaſche ihr gefunden?
Der Mutter Geiſt hat ſich dem Staub entwunden.

O heiliges Gefäß, im Tod zerbrochen,
O Mutterherz, du hältſt was du verſprochen.

Du ſchütteſt reich auf allen Lebenswegen
Dein Gold den Enkeln aus — den Mutterſegen.

Nachtrag.[1]

Musikbericht.

(„Wiener Neueste Nachrichten", 3. Nov. 1863.)

Es wird sich gewiß im Laufe der Zeiten immer mehr das Bedürfnis aussprechen, die Folge der Stücke in Konzerten aus ästhetischer oder historischer Absicht zu gestalten. Selbst der Zettel wird künftig einen Gedanken enthalten müssen, man wird verlangen, schon in der Auswahl, die der leitende Musiker getroffen hat, ein Stück Poesie, eine historische Anlage zu finden. Je mehr der vorhandene Stoff sich vermehrt durch erfolgreiche Studien des Musikgelehrten nach der Vergangenheit, durch die Erzeugnisse neuer Meister nach der Zukunft hin, desto mehr wird das Schöpfen aus diesem Meere des musikalisch Vorhandenen nicht mit hohler Hand, sondern mit kunstreichen, feinen Gefäßen geschehen, es wird eine Forderung an den Leitenden sein, jedes Konzert auch in seiner Zusammensetzung als ein poetisches Ganze zu gestalten.

Bewußt oder unbewußt mag vorgestern mancher sinnige Hörer die Folge der Stücke als eine nicht zusagende empfunden haben. Die Arie von Händel nach Mozarts Ouvertüre war schon ein Sprung in eine andere Gefühlsweise zurück — der Übergang zu Berlioz war noch viel unvermittelter, und nach dem modernen gesättigten Orchesterklang dieses Meisters erschien die Instrumentierung Beethovens etwas trocken, etwas spröde; es war, als wenn man sich von einem glänzenden wirkungsuchenden Bilde der neueren belgischen Schule zu einem Albrecht Dürer wendete. Die Wählenden gingen von dem volkstümlichen Grundsatz aus: das

[1] Den nachfolgenden von Cornelius voll gezeichneten Aufsatz, der leider nicht mehr chronologisch eingereiht werden konnte, verdankt der Herausgeber den eifrigen Bemühungen des Herrn G. Schoenaich in Wien.

Beste zuletzt, wir möchten uns aber an Beethovens Vorrede zu seiner Eroica halten, wo er für ähnliche umfangreiche Werke den ersten Platz bei Musikaufführungen beansprucht. So wäre nach unserer Anschauung die „Zauberflöte“ zu streichen gewesen — man hätte mit Beethovens Sinfonie begonnen, dann ein modernes Gesangstück gebracht und zuletzt die beiden Teile aus „Romeo und Julie“ von Berlioz. Wem es dann etwa nicht recht gewesen wäre, mit dem anmutigen Knix einer Fee entlassen zu werden, sich von Violini divisi, von Doppelharfen und Traumglöckchen sanft wieder zur Tempeltüre hinausspielen zu lassen, dem würden wir die Gewähr einer ernsteren Dame entgegenhalten, der Weltgeschichte. Hat dieselbe Berlioz taumelnd und trunken in Beethovens Fußtapfen treten lassen, so wollen auch wir es nicht anders haben, trüge er auch nur als Page die Purpurschleppe dieses Kaisers; sein Platz ist nach ihm, warum ihm Seine Majestät auf den Rücken setzen?

Wir meinen, daß aus dieser Aufeinanderfolge sowohl eine richtigere Steigerung der Leistungen des Orchesters, als ein volleres Genießen der Zuhörenden hervorgegangen wäre. Oder lag es bloß in unserer Stimmung, daß uns nun der Genuß der Sinfonie etwas verkümmert wurde, daß wir innerlich mit dem Dirigenten haderten, der uns den ersten Satz etwas schleppend, ohne genügende Elastizität in den daktylischen Rhythmen, den zweiten Satz fast zu kirchlich, den dritten nicht markiert gegensätzlich genug, den vierten allzu hastig, mit zu wenig vermittelndem Vortrag gab? Wir wollen lieber das letztere annehmen, lieber glauben, daß es an uns lag, als mit dem Dirigenten rechten und ihm dadurch den aufrichtigen Dank verbittern, den wir ihm für die Stücke von Berlioz schulden wie überhaupt dafür, daß die diesjährigen Programme der Muse der Gegenwart freudigere und reichere Spenden bringen als frühere, daß er sich besonders im Hinblicke auf Berlioz nicht durch die kühle und geteilte Aufnahme der phantastischen Sinfonie oder der Cellini-Ouvertüre bei den Musikfreunden beirren ließ, sondern gleich im ersten Konzert wieder mutig mit einem Armstrong' Berlioz ins Feld rückte.

Der dauernde, anhaltende Beifall, der wohl nur aus Rücksicht

für dies Argus-Orchester, für diese Musikhydra des Kärntnertors, die Honig statt Gift speit, nicht zum Da-capo-Ruf wurde, und die Danksagung aller Künstler und so vieler Kunstfreunde mögen dem begabten und eifrigen Führer dieses Poly-Virtuosen eine Aufmunterung und eine Gewähr sein, daß er, wenn er Berlioz durch alljährliche Vorführung in unsern Repertoiren neben die großen berechtigten Meister zu stellen strebt, den rechten Weg geht. Den rechten Weg, denn Berlioz ist ein Meister, ein Genius. Aber es ist schwer und nicht immer befriedigend, ihn ganz kennen zu lernen, und schwer, ihm den berechtigten Platz erringen und sichern zu helfen. Er ist wie von gotischem Blut erfüllt, von germanischer Milch genährt; erwärmt, durchdrungen, aber auch fast versengt ist er von der Doppelsonne Shakespeare und Beethoven, welche ihm die Feuertaufe gaben, während Gluck, Weber, Goethe seine Paten waren. So ist Deutschland seine geistige Heimat, nach welcher er immer sehnsüchtig strebt und in welcher ihm einzig das rechte Verständnis werden kann. Und selbst hier, wird man ihn je wirklich lieben, werden ihn kosende Kinderhände schmeichelnd auf den Großvaterſessel ziehen und sich gern von ihm, dem fremden sonnenverbrannten Oheim, von den fernen Regionen erzählen lassen, die er bewohnt, durchschifft hat? Schwerlich; sie werden neugierig von weitem horchen, ihm sehr fröhlich danken für die schönen Perlen — in einer scheuen Ferne bleiben. Doch die jungen Männer, die auch Seefahrer sind, werden sich voll Bewunderung und Staunen um ihn scharen — denn er war weit, weiter als sie wohl je gelangen, er weiß genau die Kunst des Fahrens, kennt Kompaß und Steuer, jeden Wind und jede Untiefe und jedes fernste Ufer. Was kümmert sie der oft scheue, gespenstische Blick, das unheimliche Husten und Kichern, wenn er wie mit feindlichen Schatten redet, wenn er allein zu sein glaubt — das mag die Mädchen, die Kinder irren, ihnen ist er der große Kapitän, der Weltfahrer, jedes Wort von ihm ist ihnen eine Belehrung, jedes Lob ein Stolz. Berlioz, um aus dem unzureichenden Bilde herauszutreten, ist ein Lehrmeister seiner ganzen Epoche gewesen; in Webers Fußtapfen tretend und jedes Instrument bis auf die geheimste Ader seiner Charakteristik erforschend und erschöpfend, hat er dem Orchester

neue Formen, eine vor ihm ungeahnte Fülle von Tinten und Abstufungen gegeben. Wer hätte nicht vorgestern mit uns jedesmal gleich beim Anfang seiner Stücke den eigentümlichen Reiz des Klanges, des neuen Timbres empfunden, den das Orchester bekam, wenn die Liebesszene in ihrem A-dur begann, der Tonalität, welche Berlioz die sympathische zu solchen Stimmungen zu sein scheint, da seine zärtlichen Stellen wie Cellinis Anrede an Therese oder seine „Liebesruhe" in ihr sich bewegen, oder in der „Fee Mab" die eigentümliche Wandlung im Organ des Orchesters bemerkt, das, wenn es sonst nur sang, jubelte oder weinte, nun auch wie Flüstern und Blätterrauschen, wie rieselnde Tropfen und Schwalbenflattern zu uns sprach? Wenn uns dagegen die Liebesszene bei aller vollen Schönheit des Grundgedankens manche unbehagliche Dehnungen zu enthalten schien, ja wenn selbst in der „Fee Mab" das Schöne in zu ungleicher Schwere über der vollen Schale des Charakteristischen schwebt, so hat das in der ungleichen Begabung des Meisters seinen Grund, in einem einseitigen Vorwiegen des Körperlichen und Phantastischen über das Innerliche und die Stimmungsfülle, deren eingehendere Darstellung wir gern einmal bei einer hoffentlich baldigen Gelegenheit versuchen möchten. Es ist das der Rest, der Bruch in der Summe seiner reichen Begabung, über deren Vorhandensein wir nicht Ohr und Seele zu verschließen meinen, wenn nur der ganzen bewundernswerten Erscheinung dieses Meisters endlich die bleibende Gerechtigkeit angetan wird, die ihr gebührt. Und was dies betrifft, möchten wir heute nur den vielfach erhobenen und stets umsonst verhallenden Ruf nach dem „Cellini" dieses Meisters nochmals ertönen lassen. Bedenket, daß die Teile, die wir gestern vernahmen, nur Bruchstücke eines Ganzen sind, eines Ganzen, das heute nicht mehr befriedigend wirken könnte, weil es der nur teilweise geglückte Versuch ist, Konzerten Einheit zu geben, es gewissermaßen der Form des Dramas, des Oratoriums zu nähern, Versuch eines Geistes, der bei einer Überfülle von Stoff und einer großen Macht der Konzeption sich nach großen dramatischen Formen sehnte, dem aber die nötige reale Grundbedingung zu solchem Schaffen durch die Macht kunstwidriger Verhältnisse, deren Auseinandersetzung eine peinliche wäre — kurz, dem die glatte Welt der Bretter unter den

Füßen hinweggezogen wurde; — bedenkt, daß ein solcher Künstler, den ihr nach interessanten Torsos bewundert oder verdammt, ein schönes Ganze geschaffen hat, vielleicht das beste Künstlerdrama dieser ganzen Zeit: den „Benvenuto Cellini", in welchem die ganze Inhaltsfülle einer heißblütigen, bis zum Wahnsinn ehrgeizigen, höchst anspruchsvollen und doch bis zur Verzagtheit bescheidenen, einer rastlos tätigen und doch von allen Wonnen des dolce far niente durchdrungenen Künstlernatur niedergelegt — wo in die dramatische Figur eines Plastikers nun der verbrüderte Musiker seine ganze Seele goß; — bedenkt, daß die Farben eines lebensvollen Bildes, in dessen roten Farben Blut des Herzens ist, in der Rumpelkammer (wenn auch in höchst ehrwürdiger Gesellschaft) verkommt, ohne euch Genuß und dem Meister Ruhm und — betonen wie es nur immerhin — Lohn zu bringen; — bedenkt das alles und verlangt und gebt den „Benvenuto Cellini" von Berlioz.

Es wäre unfreundlich, schließen zu wollen, ohne der mitwirkenden Dame, Fräulein Bettelheim, für den formell fast vollendeten Vortrag von Händels Arie zu danken. Kann es diese so trefflich begabte Sängerin dahin bringen, ihren schon so glücklich gebildeten Vortrag nun auch zum Mittel einer tieferen innerlichen Erregung zu machen, so wird sie begeistern, wo sie jetzt nur erfreut. Wir freuen uns im voraus, sie nächsten Sonntag neben Herrn Schnorr wirken zu hören; diese Händelschen Partien sind so ganz ihr Feld, daß wir sagen möchten, es wäre freundlich von ihr gegen einen so achtbaren Kollegen wie Händel gewesen, schon hundert Jahre früher auf die Welt zu kommen. Doch was sagen wir, Händel hat Zeit, er kann warten, und siehe da, Fräulein Bettelheim ist für ihn immer noch zur rechten Zeit geboren.

Register.

A.

d'Albert, E., Komp. 127.
Ander, Aloys, Tenorist 74.
Angelini, Frau, Sängerin (Ms. Rafter) 17.
Auber 101.
Augustinus, St. 85

B.

Bach, J. S., 31, 120, 149, 156, 181, 189, 191.
Bach, Otto, Komp. 103, 175.
Bartel, Musiker 59.
Bausewein, Sänger 171, 185.
Beaulieu, K. O. v., Intendant 109.
Becker, Jean, (und Genossen, das sogen. Florentiner Quartett) 152 ff.
Beethoven 13, 16, 18 f., 23 ff., 27, 30 f., 32 f., 39, 41—42, 44 ff., 97, 113, 117, 125, 132, 136, 152 f., 156, 159, 162, 181, 191 f., 195, 222, 240 ff.
Bellini 12.
Berlioz 8, 29 ff., 30, 53, 58, 102, 110, 123 ff., 125, 150 f., 159, 211, 224, 240—44.
Bernstein, Organist 59.
Bettelheim, Frl., Sängerin 244.
Betz, Fr., Sänger 139 ff., 170 f., 181 f.
Bianchi, Sänger 13.
Billroth, Th., Chirurg 187.
Bilse, B., Dirigent 150 f.
Birch-Pfeiffer, Charlotte 9.
Brahms, Joh. 31, 190.
Brendel, Fr., Musikschriftsteller 36.
Bronsart, H. v., Komponist 103, 109, 238.
Brückner, Violinist 152.
Brugger, Fr. B., Bildhauer 206.
Büchner, E., Kapellm. 125.
Bülow, Hans v. 30, 50, 77, 82, 90, 109, 112 f., 117 f., 137, 139, 143, 153 f., 158, 168, 170 f., 174, 186.
Burger, Kupferstecher 200, 207.
Bürh, Maler 203 f., 207, 215.
Büttner, Schauspieler 147.
Byron 4, 34, 42, 110.

C.

Calderon 133, 147.
Camoens 197.
Carstens, A. J., Maler 207, 211, 215, 234.
Castellan, Sängerin 13, 27.
Cherubini 31, 96.
Chezy, Helmina, Schriftstellerin 92.
Chiosti, L., Bratschist 152.
Chopin, Fr. 25 ff., 168.
Christen, Adolf, Schauspieler 1.
Cimarosa 13.
Cornelius, Arnold Leonhard Ignaz Kupferstecher (Großvater) 1.

Cornelius, Auguste (Schwester)
Cornelius, Carl (Vater) 1 ff.
Cornelius, Elise (Schwester) 8.
Cornelius, Friederike, geb. Schirmer (Mutter) 1.
Cornelius, Peter v., Maler 5 f., 7, 84, 163, 221 f., 226.
Cornelius, Carl August Peter, Komponist 1 ff., 28, 33, 36, 47, 77, 98, 103, 105, 107, 111, 114, 127 f., 130, 144, 162, 173 f.
Correggio 35.
Cotta, Verleger 77.
Cogni, Tänzerin 72.
Czartoryska, Marcelline, Fürstin (geb. Radziwill) Pianistin 26.

D.

Dahn-Hausmann, Frau, Schauspielerin 148.
Damrosch, Leop., Komp. 109, 111, 117 f., 122, 123, 125, 155, 237.
Dante 205, 209 ff., 213 ff., 231, 232.
David, Félicien, Komponist 99.
David, Ferd., Violinist 34, 162.
Davidsohn, Prof. Dr. Rob. 233.
Dehn, S. W., Theoretiker 2, 5, 7.
Dessoff, O., Dirigent 175.
Devrient, E., Schriftsteller 126.
Diez, Sophie, Sängerin 139 f., 152, 164, 171, 186.
Dingelstedt, Intendant 98.
Donizetti 12, 99.
Döring, H. S., Schauspieler 18.
Dorn, Heinrich, Kapellmeister 17.
Dräseke, Felix, Komp. 119, 175.
Dumoulin, Graf 175.
Dupont, Alexis, Sänger 13.
Dürer, Albrecht 15, 240.
Dürr, Alf., Verleger 217.

E.

Eccard, Joh,. Komponist 143 f.
Eckert, Karl, Komponist 11, 174, 197.
Eichendorff 87 ff., 123.
Eilers, Sänger 119.
Erard, Klavierfabrik 92.
Erwin (von Steinbach), Baumeister 192.
Esser, Heinrich, Kapellmeister 2, 175 f.
Esslair, Ferd., Schauspieler 1.

F.

Fétis, F. J. 12 f.
Fioravanti, Valentino 13.
Fischer, Sänger 171, 185.
Flotow, Fr. v., Komponist 102.
Franck, Eduard, Sänger 19.
Frankenberg, Musiker 59.
Franz, Rob., Komponist 47, 123, 190, 238.
Freiligrath, Ferd., Dichter 190.

G.

Gade, N. W., Komponist 22.
Gaudy, Dichter 51.
Geibel 16.
Genast, Emilie, Sängerin 238.
Genelli, Bonaventura, Maler 200—232, 234, 236.
Genelli, Camillo 207.
Genelli, Hans Chr. (Oheim), Architekt 204, 207, 215, 217.
Genelli, Janus (Vater), Kunststicker 203, 207, 215.
Gervinus, Literarhistoriker 190 f.
Gille, Dr. jur. 77.
Gluck 13, 16, 90, 95 f., 110, 125 f., 136, 206, 217, 242.
Goedeke, K., Literarhistoriker 191.
Goethe 3, 9, 20, 34, 54, 62, 85, 118, 127, 136, 160, 161 ff., 179, 191, 201, 204, 222, 226, 232, 242.
Goldmark, K., Komponist 103.
Gonzenbach, Kupferstecher 200, 207.
Gottwald, Frau, Sängerin 122.

Götz, Herm., Komp. 21.
Götze, Fr., Gesanglehrer 122.
Gounod 90, 96,103, 129.
Gozzi 146.
Griepenkerl, R., Schriftsteller 36.
Gries, J. D., Übersetzer 148.
Grimm, Gebrüder 95.
Grimminger, Sänger 75.
Guillaume, Dichter 66.
Guizziardi, Sänger 13.
Gumbert, Ferd., Komp. 47.
Gutmann, A., Schüler Chopins 26.
Gutzkow, Karl, Dichter 4, 201.

H.

Habeneck, F. A., Dirigent 31.
Hähnel, E., Bildhauer 189.
Händel 96f., 149, 152, 240, 244.
Härtel, Verleger 236.
Hanslick, E., Musikschriftsteller 54, 87, 157.
Haydn 23, 24, 30, 42, 44, 151, 152f., 263.
Hebbel, Fr., 127, 190.
Heckscher, Dr. 60.
Heimburg, Helene, Sängerin 237.
Heindl, Flötist 59.
Heine 122f.
Heinse, Wilh., Dichter 24.
Heinze, G. A., Komponist 47ff.
Hellmesberger, J., Violinist 86, 175.
Herbeck, Joh., Dirigent 175.
Herder 121, 161.
Hermann, Musiker 59.
Hilpert, Fr., Cellist 152f.
Himmelstoß, Cellist 58f.
Hoffmann (v. Fallersleben), Dichter 47.
Hofmann, Harfenist 59.
Hofmann, Oboist 59.
Holbein 183, 191.
Holle, Verleger 191.
Hölzel, E., Sänger 170f., 184.
Homer 209ff., 215f.
Hugo, Victor 99, 161.
Hülsen, v., Intendant 76.
Hummel, Joh. Nep., Komponist 19.

J.

Jahn, Wilh., Dirigent 175.
Jean Paul (Friedr. Richter), 24, 42.
Joachim, Jos., Violinist 63, 109.
Jordan, Dr. M., Schriftsteller 217.
Istel, Dr. Edgar, Komp. und Musikschriftsteller 2.

K.

Kaulbach (Vater), Maler 163.
Keller, Gottfr. 190.
Kellermann, Klarinettist 59.
Kleist, H. v., 127, 143, 192.
Klindworth, Pianist 109.
Koch, J. A., Maler 84, 206, 207.
Kömpel, A., Violinist 120.
Kömpel, Sänger 162.
Königk, Musiker 59.
Kontski, Anton v., Klaviervirtuose 17.
Körner, Theodor 103.
Köster, Frau, Sängerin 16.
Kossak, Ernst, Redakteur 32, 64.
Krebs, K. A. Dirigent 63.
Kreuzer, Konr., Komp. 146.
Kücken, F. W., Komponist 47, 63.

L.

Lablache, L., Bassist 27, 185.
Labocetta, Sänger 13.
Lachner, Franz, Dirigent u. Komp. 47, 63, 172.
La Mara (Marie Lipsius), Musikschriftstellerin 28.
Lamartine, Dichter 55, 161.
Lang, Schauspieler 147, 168.
Langlott, Frl., Schauspielerin 147.
Laroche, Karl v., Schauspieler 1.
Lassen, Ed., Komponist 65—72, 109, 111, 117f., 122f., 125, 174, 238.

Lasso, Orlando 149.
Lassło, Frau, Sängerin 17.
Laube, H., Intendant 98, 129, 173.
Lefebvre, Bély 27.
Lesage, Alain René 24.
Lessing 107.
Levi, Herm., Dirigent 175.
Lindpaintner, P. J. v., Komponist 47.
Liszt 7 f., 17, 25 ff., 36, 49—60, 61 f., 65, 77 ff., 90, 101, 106, 108, 111 f., 113 ff., 123 f., 139, 155 f., 158, 159—168, 189, 211, 237.
Litolff, H., Komponist 36 ff., 191.
Litolff, Verlag.
Loën, v., Intendant 175.
Lortzing 15 ff.
Lübke, Wilh., Kunsthistoriker 187.
Ludwig I., König v. Bayern 220.
Ludwig II., König v. Bayern 113, 197.
Ludwig, Otto, Dichter (u. Komp.) 128 f.
Lührß, Karl, Komponist 20 f.
Luther 121.

M.

Mallinger, Math., Sängerin 139, 142, 152, 170, 175, 183, 186.
Maria Paulowna, Großfürstin, Großherzogin von Sachsen 109, 113, 162.
Marschner 63, 99 ff., 126, 184.
Martini, Frl., Sängerin 122.
Masi, E., Violinist 152 f.
Méhul 96.
Mendelssohn 14, 16, 19, 21, 23, 30, 47, 53, 61 ff., 88, 151, 191.
Merck, J. H., Kriegszahlmeister 20.
Merz, Kupferstecher 2.0, 207.
Meyer, Hornist 59.
Meyer, G. M., Verleger 36.
Meyerbeer 9 ff., 18, 30, 63, 96, 101, 172, 196.
Milde, Feodor v., Sänger 105, 122 f., 162.
Milde, Rosa v., Sängerin 105 f., 121, 162.
Montez, Lola, Tänzerin 64.
Mosenthal, S. J., Textdichter 103.
Mörike, Eduard 190.
Morini, Tenorist 76.
Molière 67.
Mozart 10, 19, 23, 25, 27, 42, 44, 96, 126, 166, 192, 206, 213, 222, 240.
Müller, B., Musikdirektor 119.
Müller, Gebrüder (Quartett) 22 ff.
Müller, Franz, Regierungsrat 175.
Müller, Friedrich (Maler Müller) 207, 215.
Müller, Wenzel, Komp. 146.
Müller, Kontrabassist 59.
Müller-Hartung, K., Dirigent 162.

N.

Nachbaur, Sänger 171, 185.
Nagler, v., Generalpostmeister 51.
Naumann, E., Kapellm. 125.
Newton 87.
Nicolai, Otto, Komp. 17.
Nohl, L., Musikschriftsteller 183, 187.

O.

Offenbach, J., Komp. 106.
Onslow, George, Komponist 19, 31.
Orsini, Kapellmeister 13.

P.

Paër, Ferd. 13.
Palestrina 149, 166.
Palladio, Andr., Baumeister 192.
Panny, Josef, Musiklehrer in Mainz 2.
Pardini, Sänger 13.
Pasqué, E., Schriftsteller 65.
Paul, Dr. O., Redakteur 173 f.
Perez, D., Komp. 120.
Perfall, K. v., Intendant 158.

Peters, Verlag 191.
Phidias 209.
Piccini, Nicola 13, 90.
Planché, J. R., Schriftsteller 92.
Platen 79, 109, 146.
Pohl, Rich., Musikschriftsteller 109.
Ponte, da, Abbé 213.
Porges, Heinr., Dirigent 8, 144.
Prätorius, M., Komp. 6, 120.
Preller, Friedr., Maler 163 234 ff.
Preller, Marie 233 ff.
Proch, Heinrich, Komp. 47.

R.

Racine 107.
Radziwill, A. H. Fürst, Komp. 127.
Rafael 209.
Raff, J., Komponist 30, 102, 109 f., 158, 174, 238.
Rahl, K. H., Kupferstecher 206, 223, 236.
Raimund, Ferd., Dichter 144 ff.
Ramann, Lina, Musikschriftstellerin 28.
Reber, R. H., Dirigent 31.
Reinhardt (Friedr. oder Karl?), Maler 206.
Reißiger, K. G., Komponist 19, 48, 63.
Rellstab, L., Kritiker 64.
Rembrandt 164.
Rethel 234.
Reményi, E., Violinist 162.
Rettich, Frau, Schauspielerin 129.
Reubke, Julius, 109.
Rheinberger, Jos., Komp. 147.
Richter, Hans, Dirigent 171.
Richter, Sänger 122.
Riedel, K., Kapellm. 125.
Riemann, Hugo, Prof. Dr., Musikschriftsteller 47.
Rieter-Biedermann, Verleger 86 f.
Rietschel, E., Bildhauer 89, 196.
Ritter, Alex., Komp. 175.
Ritter, Franziska (geb. Wagner), Schauspielerin 175.
Romberg, Komponist 111.
Roquette, Otto Dichter 78.
Rossini 12 ff., 150, 159.
Rota, Ballettmeister 72 f.
Rubinstein, Anton 99 f., 110, 151.
Ruge, A., Schriftsteller 201.

S.

Saar, Heinr. v., 175.
Sachs, Hans 16.
Sainte-Beuve, Chr. A., Schriftsteller 4.
Salvi, Theaterdirektor 73 ff., 98.
Sand, George, Dichterin 24.
Sandberger, Adolf, Prof. Dr., Komponist und Musikschriftsteller 1.
Schack, A. F. v., Dichter 206, 218, 226, 231, 236.
Scharrer, Theaterchorist in Mainz 2.
Scheffer, Ary, Maler 162.
Schild, Joseph, Sänger 122.
Schiller 9, 62, 80, 85, 88, 97, 99, 127, 130, 162, 191, 215, 218, 222, 231.
Schlosser, Sänger 170 f., 183.
Schneider, Friedr., Komponist 5. 63.
Schneider, Karl, Tenorist 33.
Schnorr, Ludwig von Carolsfeld, Sänger 105, 182, 244.
Schoenaich, Gust., Musikschriftsteller 240.
Schopenhauer 119, 155.
Schorn, Adelheid v. 114.
Schott, Franz, Verleger 175, 177.
Schott, Frau Betty (geb. v. Braunrasch), Pianistin 175.
Schreiber, Ferd., Musiker 50.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, Sängerin 90, 238.
Schubert 19, 24, 47, 54, 104, 145, 152, 167.
Schüddekopf, Karl, Literarhistoriker 24.
Schumann 13, 22, 47, 88, 102, 110, 117, 122 f., 128, 151, 238.

Schütz, Kupferstecher 200, 207, 220, 223.
Schwind, M. v., Maler 163, 234 f.
Scott, Walter 99.
Seifriz, M., Kapellm. 125, 174.
Shakespeare 4, 9, 34, 42, 97 f., 192, 214, 229, 232, 242.
Sigl, Schauspieler 168, 185.
Simon, Chr., Kontrabassist 58 f.
Sina 236.
Sobolewsky, E., Komponist 101, 105, 110.
Sophokles 24.
Speidel, Ludw., Redakteur 187.
Speyer, Wilh. Komp. 47.
Spohr, L., Komponist 43, 63, 94, 101.
Spohr, Frl., Sängerin 121.
Spontini 63, 91, 95 f., 172.
Stade, W., Kapellm. 125.
Standhartner, Dr. Jos., Arzt 175.
Staudigl, Josef, Bassist, 4, 185.
Stein, Ed., Dirigent 58.
Steinacker, Frau, Pastorin 155.
Stern, Julius, Dirigent 18 f., 21, 64.
Sternau, P. O., Dichter 18.
Steub, Lud., Dichter 168.
Stighelli, Tenorist 79 f.
Stöckl-Heinefetter, Clara, Sängerin 4.
Stör, K., Komp. 111, 120, 125.
Strabella, Alexander, Komponist und Sänger 26.
Straduarius, Geigenbauer 152.
Strauß, Johann, Komp. 145.

T.

Taubert, Wilh., Dirigent 31.
Tausig, Carl, Pianist 50, 52, 109.
Thalberg, Pianist 17.
Tichatschek, Josef, Tenorist 4, 139.
Tieck 146.
Tirso (de Molina), Dichter 213.

U.

Uhland 88.
Ulrich, Hugo, Komp. 21 f., 32.
Ulrich, Geiger 59.
Uttenhoven, Gebrüder 115.

V.

Verdi 99 f., 103, 107.
Vergil 211.
Viardot-Garcia, Pauline, Sängerin 27.
Vogl, Heinrich, Sänger 168.
Vogl, Therese, Sängerin 168.
Vogl, J. N., Dichter 47.
Volkmann, Komp. 119.
Voltaire, 67.

W.

Wagner, Richard 2, 4, 7, 19, 50, 53, 58, 63, 67 f., 76, 80–113, 123, 126—143, 149, 156 ff., 167, 169—173, 173—200, 206, 211, 230.
Weber, K. M. v. 17 f., 19, 31, 68, 90 ff., 94, 102, 104, 126, 132, 152, 159, 162, 172, 191, 206, 242.
Weißheimer, W. 109, 125, 175, 197.
Wichmann, H., Komponist 20.
Wieprecht, Wilh., Militärkapellmeister 6.
Wigand, Emilie, Sängerin 122.
Winter, P. v., Komponist 29.
Wittgenstein, Carolyne, Fürstin v., 114.
Wüllner, Franz, Dirigent 149 f.
Würst, R., Komponist 36, 41.

Z.

Zenker, Trompeter 59.
Ziegesar, Intendant 109.

Druckfehlerberichtigungen.

S. 30 Zeile 11 von oben ist das Komma nach „Berlin" zu streichen, man ergänze: „den Städten" Weimar und Braunschweig.
S. 34 „ 19 „ unten lies „Irdischer, kontrastiert.
„ „ 16 „ „ „ „bleibt" statt „bleiben".
„ „ 14 „ „ „ „Ihnen" statt „ihnen".
„ „ 7 „ „ „ Humors, eine.
S. 72 „ 4 „ „ „ „Cogni" statt „Couqui".
S. 147 „ 15 „ oben „ Florian-Lang.

Peter Cornelius

Literarische Werke

Erste Gesamtausgabe

im Auftrage seiner Familie herausgegeben

IV. Band

Gedichte

gesammelt und herausgegeben

von

Adolf Stern

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1905

Peter Cornelius

Gedichte

gesammelt und herausgegeben

von

Adolf Stern

Mit einem Bildnis

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1905

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY

Vorbericht.

Von den im nachstehenden Bande (dem vierten seiner „Literarischen Werke") vereinigten, zum ersten Male in einer gewissen Vollständigkeit hervortretenden lyrischen Gedichten meines geliebten und nie vergessenen Jugendfreundes, des Dichters und Musikers Peter Cornelius, sind schon zwei Sammlungen veranstaltet worden. Cornelius selbst hatte im Jahre 1861 eine kleine Auswahl aus dem schon damals reichen Schatz seiner Gedichte getroffen und ein Bändchen davon unter dem schlichten Titel „Lieder" (Pest, Gustav Heckenast) veröffentlicht, das heute bereits zu den literarischen Seltenheiten gezählt werden muß. Eine zweite, die Lieder von 1861 mit umfassende größere Sammlung der „Gedichte" gab ich im Auftrag des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1890) und mit Druckgestattung der Familie des Dichters hauptsächlich für die Mitglieder des genannten Vereins heraus. Eine auch nur annähernde Vollständigkeit und gleichmäßige Zuverlässigkeit des Textes war, trotz ernster Bemühungen, damals nicht zu erzielen, da ganze Reihen von Gedichten, im Privatbesitz befindlich, der Familie Cornelius wie dem Herausgeber noch vorenthalten wurden. Die ungedruckten Gedichte, die neben den von Cornelius selbst ausgewählten „Liedern" in jener zweiten Sammlung mitgeteilt wurden, lagen meist nur

in Abschriften vor und nur ein kleiner Teil konnte mit den ursprünglichen Handschriften des Dichters verglichen werden. Einige Gedichte, die schon in den Händen des Herausgebers waren, mußten, auf ausdrücklichen Wunsch der Besitzer, für eine spätere Ausgabe zurückgestellt, andere konnten nicht vollständig mitgeteilt werden. Ihren nächsten Zweck: die dichterische Bedeutung und Eigenart des Künstlers zum Bewußtsein größerer Kreise zu bringen, hat die unvollständige Sammlung von 1890 gleichwohl erreicht. Der lyrische Vollgehalt, die Ursprünglichkeit und Tiefe des Gefühls, die Liebenswürdigkeit des Humors, der Formenreichtum, die bildliche Kraft wie die Anmut des sprachlichen Ausdrucks wurden allseitig erkannt und rühmend hervorgehoben.

Für die Gesamtausgabe der „Literarischen Werke" meines Freundes mußte eine Neuredaktion und möglichste Vervollständigung seines poetischen Nachlasses, eine gründliche Textrevision ins Auge gefaßt werden. Die mehrjährigen Vorbereitungen zu dieser Gesamtausgabe auch der „Gedichte" konnten sich jetzt nicht nur auf inzwischen erfolgte Veröffentlichungen bis dahin unbekannter lyrischer Blätter und Gelegenheitsgedichte, sondern auf den pietätvoll zusammengebrachten, bewahrten und in unabläßiger Sorgfalt gemehrten Handschriftenschatz der Familie stützen. Frau Professor Bertha Cornelius, die Witwe des Dichterkomponisten, die erst Anfang 1904 zu Rom aus dem Leben geschieden ist, hat den Abschluß dieser Ausgabe zwar nicht schauen dürfen, aber der Arbeit daran ihre volle Teilnahme gewidmet. Ihre Kinder, Professor Carl Cornelius in Freiburg und dessen Schwester, Fräulein Maria Cornelius, haben mich durch tätigste Mitwirkung bei der Beschaffung des Materials, durch Textvergleichungen und sorgfältige Korrekturen, durch unermüdliche Nachforschungen und Nachweise über Anlaß und Entstehungszeit

einzelner Gedichte, wesentlich und nachhaltig unterstützt. Die große Zahl bisher ungedruckter Gedichte, die als ausschließliches Eigentum der Verleger der Gesamtausgabe, hier zum erstenmal veröffentlicht wird, hat nicht nur den Umfang dieser Gesamtausgabe, gegenüber den früheren Sammlungen, sondern auch den inneren Wert, die lebendige Wirkung des Künstlers als dichterische Persönlichkeit beträchtlich gesteigert. Die zum Teil auf Cornelius' eigne Entwürfe und Verzeichnisse für eine Sammlung seiner Dichtungen gestützte Einteilung mußte durch Bildung neuer Gruppen erweitert werden und da es gelang, mehr als ein verloren geglaubtes Gedicht aus seiner Verborgenheit hervorzuziehen, so erscheinen nahezu alle Abteilungen verstärkt und alle Seiten der poetischen Bestrebungen des Freundes treu gespiegelt. Zweifel ergaben sich nur bezüglich der Wiederholung poetischer Episteln und lyrischer Beilagen, die in den von Professor Carl Cornelius herausgegebenen „Briefen" seines Vaters bereits mitgeteilt wurden. Im allgemeinen sind wir so verfahren, daß alle Gedichte von selbständigem poetischem Wert der neuen Ausgabe der Gedichte zugewiesen wurden, poetische Episteln, die geradezu die Stelle von Briefen vertraten und Fragmente, die als untrennbare Bestandteile der Briefe anzusehen waren, der Sammlung der „Briefe" allein verblieben. Ganz ließ sich diese Scheidung nicht durchführen und so finden sich eine kleine Zahl von Briefen in Versen, die poetischen Vollwert haben und von poetischen Tagebuchblättern, in denen Cornelius Stimmungen, die sein Leben durchdrangen und beherrschten, dichterischen Ausdruck geliehen hat, sowohl in die „Briefe" als in die „Gedichte" aufgenommen. Wir hatten zu bedenken, daß die Gedichte zahlreiche Leser und Freunde finden werden, die sich mit ihnen begnügen und nicht in die Briefe vertiefen werden.

Für diese Leser und Freunde ist meine biographische Studie und Charakteristik, die als Einleitung den „Gedichten“ voransteht, hauptsächlich bestimmt. Vor den „Briefen“, die eine Selbstbiographie von höchster und ergreifendster Eigenart, ein Gedächtnisbuch voll reicher, wunderbarer und gewinnender Einzelheiten darstellen, wäre sie überflüssig gewesen. Hier aber möge sie im Verein mit den Gedichten für Tausende das Bild des Freundes wachrufen, wie er im Leben stand: rein, schlicht, innig, tief und liebenswürdig, eine der goldnen Naturen, die den Glauben an die Menschheit erhalten.

Dresden, Neujahr 1905.

Adolf Stern.

Einleitung.

„Die ausgleichende Gerechtigkeit der Nachwelt, die das echte Talent von der Scheinbegabung, die tiefe und wahrhaft schöpferische Natur von aller nachahmenden, die Erfolge des Augenblicks haschenden Behendigkeit scheiden, die dem Verkannten noch nach dem Tode die bei Lebzeiten versagten Kränze flechten soll, ist nicht völlig eine Künstlersage, nicht immer ein täuschender Hoffnungstraum müder Geistesstreiter. In seltnen, schwer vorauszubestimmenden Fällen tritt die vielangerufene Göttin wirklich ins Leben, gießt ihr zurückstrahlendes Licht verschwenderisch über ein dunkles Menschendasein und hilft die Zuversicht auf den endlichen Sieg selbstloser Hingebung an wahre Ideale wieder einmal stärken.“ Mit diesen Worten leitete ich vor nunmehr fünfzehn Jahren die erste Sammlung der „Gedichte“ des mir im Leben befreundeten Dichters und Komponisten Peter Cornelius ein und durfte darauf hinweisen, wie irrtümlich die herrschende, weitverbreitete Vorstellung ist, daß es ganz unerhörter Hemmnisse und außerordentlicher Umstände bedurft habe, um einem liebenswürdigen, ernsten und echten Talente bei Lebzeiten die Anerkennung zu versagen. Der Regel nach hat nichts obgewaltet, als die landläufige Gleichgültigkeit gegen die reinsten und edelsten Bestrebungen, das platte Mißtrauen gegen die Kraft des Lebenden, die neidische Eifersucht zeitgenössischer Streber.

Im Falle von Cornelius ist zu diesen Mächten des Alltags noch die individuelle Gleichgültigkeit gegen das äußere Schicksal seiner Werke hinzugetreten. Dem selbstlosen und innerlichen Cornelius gebrach es weder an dem echten Künstlerdrange, sich schöpferisch auszuleben, noch an dem edlen Ehrgeiz, eine Spur seines Daseins

und Wirkens hinter sich zu lassen. Doch die Eitelkeit, die nicht sich selbst und den Forderungen wirklicher Kunstvollendung genug zu tun sucht, sondern von dem Wunsche gestachelt wird, im Mund der Leute zu sein, nach Zeitungslob lechzt und die Betriebsamkeit, die die Mittel zur Geltendmachung der eignen Schöpfungen für wichtiger erachtet, als Gehalt und Vollendung der Schöpfungen selbst, waren ihm völlig fremd. Mehr noch, in der Seele des Künstlers lebte, oft ausgesprochen, unausgesprochen aber sein Leben beherrschend, eine feine und tiefe Scheu vor dem Getöse des Kunstmarkts, vor den tausend Nichtigkeiten der künstlerischen und literarischen Gevatterei. Und vor allem, der noch in der Mitte seines Lebens und Schaffens vom Tod dahingeraffte Dichtermusiker folgte, solange er zu wirken vermochte, gleichsam nachtwandlerisch dem unwiderstehlichen Zuge zum Neuen, noch Unerreichten und fragte um so weniger nach dem Schicksal seiner hinter ihm liegenden Werke, als er jederzeit ein Höheres, Besseres, noch zu Erringendes vor sich leuchten sah. So ist er das reinste Beispiel einer Künstlererscheinung, die bei Lebzeiten nur im engsten Kreise beachtet, niemals nach ihrem vollen Verdienst gewürdigt wurde, sich aber nach ihrem frühen Scheiden in ihrer echten und ursprünglichen Eigentümlichkeit immer tiefer erkannt, immer höher gepriesen sieht. Und es ist der besondre, der ursprüngliche Erfolg, der aus dem Eindruck einer schöpferischen Persönlichkeit und Innerlichkeit erwächst, der sich nicht an ein einzelnes Werk heftet, vielmehr die Ganzheit eines künstlerischen Menschen erfassen, genießen und verehren lehrt, der den Manen des herrlichen Künstlers, des goldnen Menschen zuteil wird.

Carl August Peter Cornelius, am 24. Dezember 1824, am Christabend, zu Mainz geboren (er pflegte sich gelegentlich humoristisch mit einem Weihnachtsbaume zu vergleichen, in dessen kräftigen grünen Waldwuchs allerhand Schnurren und märchenhafte Flittern hineingehängt sind), stammte aus einer Künstlerfamilie. Der Großvater, Arnold Leonhard Ignaz Cornelius, war Kupferstecher zu Düsseldorf, mit ausgesprochener Neigung für die Bühne, einer Neigung, der er in späteren Jahren nicht widerstand. Der Vater, Carl Josef Gerhard Cornelius, ursprünglich Goldschmied, widmete sich gleichfalls dem Schauspiel, wurde ein hochgeschätzter Darsteller

von „Charakterrollen und Vätern“, und erlangte eine feste Sellung an den vereinigten Theatern von Mainz und Wiesbaden. Peters Onkel war der Maler und Galerieinspektor zu Düsseldorf Aloys Cornelius, sein Vetter, der in der Familie „der große Ohm“ oder „der Ohm“ schlichtweg hieß, war Peter Cornelius, der Großmeister des deutsch-römischen Künstlerkreises vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts und der Münchner historischen Schule. Alle diese Familienbeziehungen und Überlieferungen zeigten sich für den Sohn des Schauspielers Carl Cornelius nachwirkend und wichtig: etliche Tropfen des Künstlerbluts so verschiedener Verwandten schienen im Wesen Peters, des Dichters und Musikers, wiederzukehren. Schon der Knabe verriet so viel Empfänglichkeit für alles, was er in seinen häuslichen Umgebungen sah und hörte, daß ihn der für seinen Beruf begeisterte Vater, noch während Peter die Mainzer Bürgerschule besuchte, zum künftigen Schauspieler bestimmte. Da hierfür die Ausbildung der Gesangsstimme wichtig werden konnte und der Knabe ein feines musikalisches Gehör besaß, so ließ man ihm Gesangs- und Violinstunden erteilen, zu denen sich später Theoriestunden bei Heinrich Esser, damals Dirigent der Mainzer Liedertafel, nachmals Hofkapellmeister in Wien, gesellten. Ein früh sich regendes poetisches Talent und eine leidenschaftliche Neigung zum Erlernen fremder Sprachen, wurden durch die seltsame Unregelmäßigkeit seiner Bildung, die er in späteren Jahren aus mancherlei Ursachen beklagte, während er ihrer Vorteile eingedenk blieb, eher gefördert als gehemmt. Bald nachdem der Knabe im vierzehnten Jahre die Schule verlassen hatte (nur die Sprach- und Musikstudien wurden fortgesetzt), kam das erste große und nachhaltige Erlebnis für ihn: die Künstlerfahrt des Mainzer Orchesters nach London im Jahre 1841, an der der Sechzehnjährige als Orchesterspieler an der zweiten Geige Anteil nahm. Die mächtigen Eindrücke der riesigen Stadt, die Kunstgenüsse, die er namentlich durch die in London gastierenden Gesangsgrößen empfing, wußte er noch nach vielen Jahren lebendig zu schildern.

Nach der Heimkehr aus London nahm ihn der Vater in strengere Schule, er schien zu ahnen, daß Peter mit den frühen Plänen zu Kantaten und komischen Opern (deren eine Kleists „Zerbrochener Krug“ abgeben sollte) andre Zukunftsaussichten verbinde als die,

ein guter Schauspieler und allenfalls ein zweiter Lortzing zu werden. Gleichwohl legte er den fortgesetzten Kompositionsstunden und Kompositionsversuchen des Jünglings nichts in den Weg.

Aus dem Jahre 1842 ist die Dichtung eines Scherzes zum Geburtstage seiner Mutter (23. August) erhalten, den Peter Cornelius mit eigner Komposition versah und mit seinen beiden Schwestern Auguste und Susanne aufführte. Dies „Oratorio serioso disharmonico in vier Abteilungen, composto del Signor Pietro Cornelio, von ihm selbst wohlweislich mit Dissonanzen versehen, diejenigen ungerechnet, welche die Sänger in hoher Begeisterung zuweilen werden einschlüpfen lassen", ist eine gute Probe der frühen Neigung, die Cornelius sein ganzes Leben hindurch bewahrte, bei festlich-geselligen Anlässen sein poetisches, sein musikalisches Talent und seinen Humor zugleich zu entfalten. Auch die ernsten Theoriestunden bei Esser wußte er sich durch Humor zu würzen, indem er die Kritiken seines Lehrers in drolliger Weise aufzeichnete. Dagegen drohte ihm der Humor angesichts der Vorbereitungen auf den Charakterdarsteller, mit denen es mehr und mehr ernst wurde, auszugehen. Auf dem Hoftheater zu Wiesbaden debütierte der junge Poet und Musiker 1843 (u. a. als John Cooks im Dumasschen Schauspiel „Kean", als Perin in Moretos „Donna Diana") und fand freundliche Aufmunterung. Aber die unbestechliche kritische Stimme, die nie in ihm schwieg, sagte ihm, daß er nicht das Zeug zu einem Schauspieler großen Stils habe. Doch trug er begreiflicherweise Scheu, dem Lieblingsplan des Vaters eigenwillig entgegenzutreten. Am Ende wurde ihm jede Auseinandersetzung durch ein Ereignis erspart, bitterer und schmerzlicher, als ein vorübergehender Konflikt gewesen wäre: Carl Cornelius starb, unerwartet früh, am 3. Oktober 1843 zu Wiesbaden. Dieser Tod des Vaters löste Peter stillschweigend aus dem Banne des Theaters, viel entschiedener und viel länger, als er es selbst wollte. In Folge eines Briefes seines Bruders Carl an Peter von Cornelius, in dem dieser den berühmten Verwandten bat, Peter vor der Notwendigkeit zu bewahren, wider seine Neigung Schauspieler zu bleiben und einen kleinen Gehalt durch zufällige Musikstunden zu ergänzen, ihm die Wege zur Musik als Lebensberuf zu eröffnen, wurde Peter, der sich ungeduldig aus dem Sta-

tistenrock herausſehnte und bei den bloßen Namen Berlin-Cornelius-Mendelsſohn einen tiefen Atemzug aus bedrängter Bruſt tat, der Unterſtützung des „großen Ohms“ verſichert und nach Berlin eingeladen. Im September 1844 traf er daſelbſt ein, wo er acht Jahre ſeines Lebens zubringen ſollte, auf die er in ſpäteren Lebensjahren mit geteilten und widerſpruchsvollen Empfindungen zurückblickte.

Der jüngere Cornelius war jetzt zugleich Lernender und Lehrender. Seit dem 23. April 1845 erfreute er ſich des Unterrichts des gefeierten und ſtrengen Kontrapunktiſten S. W. Dehn; ſeinen Lebensunterhalt erwarb er durch Klavierſtunden und muſikaliſche Berichte für eine Berliner Zeitung, die er durch Jahre fortſetzte und die ihn zunächſt allein mit dem Kunſtleben der Gegenwart in Zuſammenhang erhielten. Denn Dehn ließ ihn wohl — neben Fugen und Kanons — Sonaten, Trios und Chöre, alles im ſtrengſten Stil, komponieren, kümmerte ſich aber nicht um die eigentliche Laufbahn ſeines talentvollen Schülers, um die Möglichkeit, für Cornelius unter den ſchaffenden und wirkenden Künſtlern der Zeit einen Platz zu gewinnen. Peter ſelbſt aber hegte ſtarke und vielleicht übertriebene Zweifel am Wert ſeiner Schulkompoſitionen; nur bei einigen beſonderen Gelegenheiten bekam der junge Muſiker von dem vielen, was er ſchuf und arbeitete, ein weniges zu hören, namentlich ein „Miſerere“, ein „Stabat mater“ und eines ſeiner Trios gelangten zur Aufführung. Sein Verkehr im Hauſe des Malers Cornelius führte dem jungen Muſiker beſtändig neue und bedeutende Bekanntſchaften zu. Er wurde in der Vielſeitigkeit der Intereſſen und der Bildungsbedürfniſſe beſtärkt, die ihn vor ſo vielen ſeiner Kunſtgenoſſen auszeichnete. Seine Teilnahme für Literatur und bildende Künſte, ſeine Luſt und ſein Talent für Sprachſtudien, die er jetzt auf das Altfranzöſiſche, Provenzaliſche, Italieniſche und Spaniſche ausdehnte, ſeine eignen literariſchen Arbeiten hätten als Zerſplitterung wirken können, wenn nicht ein eiſerner Fleiß und die glücklichſte Benutzung der Zeit dies verhindert hätte.

Aus ſeinem äußeren Leben in dieſer Zeit wiſſen wir wenig; 1847 fand er einen Familienanhalt an ſeiner Mutter und ſeiner Schweſter Eliſe, die mit dem in Borſigs großem Etabliſſement angeſtellten

Ingenieur Schily verheiratet war. Das Sturmjahr 1848 traf ihn in einer seelischen Stimmung, die bei mancher andern Natur Anlaß genug gewesen wäre, sich lebhaft an der Bewegung zu beteiligen. Er hatte in den Jahren 1846 und 1847 viel in einer westfälischen, nach Berlin übergesiedelten Familie verkehrt, deren Töchterlein Lina die leidenschaftliche Neigung, die sie in dem jungen Künstler erweckt hatte, warm und herzlich erwiderte. Die scharfen Augen der Mutter erspähten bald, wie es um die beiden stand, und sie ernüchterte den Liebenden durch energischen Hinweis auf seine völlige Untauglichkeit zum Heiratskandidaten.

Im Gefolge dieser glücklich-unglücklichen Liebe war der lyrische Poet in Peter erwacht; die Berliner Märztage und der tolle Sommer konnten ihn aus dem schmerzlichen Liebestraum nicht wecken, der erst allmählich einem frischen Wiederaufleben Platz machte. Währenddessen war die Revolution mit ihren aufregenden Szenen vorübergerauscht und die alten Verhältnisse umgaben den jungen Mann, der allmählich einen Druck zu verspüren begann, den er sich nicht recht zu deuten wußte und unmöglich nur auf sein Liebesleid zurückführen konnte. Im ganzen erging es ihm ja nach Wunsch, er hatte sich als Musiker einen jener Meisterbriefe geholt, die der alte Friedrich Schneider, der nicht umsonst „Das Weltgericht" komponiert haben wollte, auszuteilen pflegte; er hatte Klavier-, Gesangs- und Harmoniestunden vollauf zu erteilen, er lebte in den besten und geistig angeregtesten Kreisen des damaligen Berlin, er hatte persönliche Freunde, die seine Vorzüge zu schätzen wußten — was vermißte er also und was ließ ihn zuzeiten so unmutig sehnsuchtsvoll nach außen schauen? Alles, was Cornelius selbst in späteren Jahren über seine Jugend erzählte, was sein Biograph Ad. Sandberger aus dieser Berliner Zeit berichtet, was seine Briefe aus jenen Jahren bezeugen, hinterläßt durchaus den Eindruck, daß der Künstler der Gefahr einer allmählichen Zerbröckelung, der unerquicklichen Möglichkeit, sich zu bescheiden, ohne je sein innerstes Wesen und seine beste Kraft entfaltet zu haben, nie näher war, als in dieser Zeit. Um so näher, als der Humorist in ihm die kleinen Erlebnisse des Alltags mit lichtem Schimmer umwob, als der liebenswürdige Mensch harmlos die Freuden genoß, die unter solchen Um-

ständen „den Menschen noch gewährt sind“. Ein wenig mehr Selbsttäuschung, ein wenig mehr bürgerliche Sicherheit, ein wenig mehr Aussicht auf eine behagliche Zukunft konnten leicht zuungunsten der ganzen Entwicklung entscheiden. Zwar ist es schwer zu glauben, daß diese prächtige Natur, diese reine Hingebung an die innern Beglückungen der Kunst, diese seltene geistige Beweglichkeit geradezu hätten untergehen und verkümmern können. Doch war es gut, daß Peter Cornelius selbst das Unbefriedigende seiner Lage und seiner Leistungen empfand, daß ein geheimer Wunsch, sich über die gegebenen Verhältnisse emporzuschwingen, in seiner Seele nicht rasten wollte, ein sehnsüchtiges Verlangen nach neuem Leben, neuer Kunst seine wachen Träume belebte.

„Berliner Winkelverhältnisse“ nannte Cornelius bei späterem Rückblick die Zustände, in denen er „in hemmender und niedriger Behaglichkeit“ bis zum Beginn des Jahres 1852 ausgehalten hatte.

Die „Wagnerfrage“ war an Cornelius bald nach dem ersten Erscheinen der Wagnerschen Schriften „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ herangetreten. Die widersprechenden Berichte, die über den im August 1850 zuerst in Weimar unter Liszts Leitung hervorgetretenen „Lohengrin“ nach Berlin drangen, die ganze von Weimar ausgehende Bewegung gaben Cornelius zu denken. Er benutzte die Gelegenheit, daß Mutter, Schwager und Schwester nach der Bernhardshütte im Meiningenschen übersiedelten, um sich Empfehlungen nach Weimar zu verschaffen, und wollte nicht bloß den „Lohengrin“ dort hören, sondern auch über sich selbst ins klare kommen. Der Zauber, der Liszts Persönlichkeit umwob, war für den von tausend Zweifeln gequälten jungen Musiker stark genug, um Cornelius zum Entschluß zu treiben, sich Liszt und seinem Urteil völlig anzuvertrauen. Er wurde, wie jeder jüngere Künstler von Talent und Streben, von Liszt im März 1852 freundlich willkommen geheißen und fühlte schon nach wenigen Tagen, die er in Weimar zugebracht hatte, daß er nicht nach Berlin zurückkehren dürfe, da er den zerteilenden Eindrücken des Berliner Lebens nicht widerstreben zu können glaubte. Er teilte seinem Bruder Carl (Weimar, 30. März 1852; Peter Cornelius, Ausgewählte Briefe I, S. 122) mit: „Mein hiesiger Aufenthalt, geteilt zwischen

anhaltender Arbeit und den höchsten Kunstgenüssen ist für meine ganze Zukunft entscheidender geworden, als Du in Deinem letzten Briefe glaubtest. Liszt hat meinen Arbeiten anhaltende und tief eingehende Aufmerksamkeit geschenkt, hat sie mit seinen musikalischen Freunden zu wiederholten Malen exekutiert usw. Sein Endurteil und Rat war, daß ich mich mit aller Entschiedenheit auf die Kirchenmusik zu werfen habe. Alles Kokettieren mit andern Richtungen, womit ich nur Zeit verschleudern würde, hört auf, und ich danke Gott, daß ich noch nicht zu alt bin, um auf diesem einen Felde etwas Tüchtiges vor mich bringen zu können. Du glaubst nicht, wie gut und groß Liszt ist. Mit der höchsten praktischen Vollendung nach jeder Seite hin verbindet er die Bildungsfähigkeit eines Jünglings."

Es handelte sich in diesem Frühjahr von 1852 für Cornelius nicht um vorübergehende Stimmungen, sondern um eine entscheidende Lebenswendung. Der Bruch und Abschluß mit der Berliner Vergangenheit, der Vorsatz „wie es ihm auch ergehen möge, aufs neue anzufangen Kunst zu lernen" entsprangen einem ursprünglichen Gefühl seines Wertes, wie seiner Unfertigkeit, der Rausch des Entzückens über den Quell frischen und großen musikalischen Lebens, der in Weimar sprudelte, trat hinzu. Liszt, der großes Interesse an Peters Persönlichkeit nahm, konnte dessen zahlreiche Kompositionsversuche nur bedingt loben und fand nur in einigen kirchlichen Stücken etwas von dem lebendigen Geist und dem orginellen Ausdrucksvermögen, die ihm für alle Musik unerläßlich dünkten. Cornelius selbst sah sich durch die erste Bekanntschaft mit den Werken Wagners und des Franzosen Hector Berlioz vor Forderungen gestellt, denen eine Stimme in seinem Innern recht gab, sowenig er auch je zu den blinden und äußerlichen Fanatikern der Weimarschule zählte. Im ganzen fühlte er sich von einem Hauch neuen Geistes berührt, der auf jede idealistische Faser seines eignen Wesens stark einwirkte. Der Entschluß, nicht nach Berlin zurückzukehren und so lange zu ringen und zu arbeiten, bis er das Recht auf einen Platz in dem weimarischen Kunstkreise erworben habe, versetzte ihn in die Lage eines jungen Studenten oder Künstlers zurück, der um die Existenzmittel des nächsten Monats zu sorgen hat. In Weimar ließ sich lernen, genießen, aber nicht Geld verdienen. Die bescheidenen

Berliner Ersparnisse waren bald aufgebraucht. Cornelius zog sich zunächst nach der Bernhardshütte zurück und ging, um neue Mittel für ein paar Monate in Weimar zu gewinnen, im Winter von 1852 zu 1853 nach Soest in Westfalen, wohlempfohlen von seinem älteren Bruder Carl, dem hervorragenden Historiker, dem Darsteller der Münsterischen Wiedertäuferzeit. Während dieses Aufenthalts komponierte er zwei Messen, da ihm Liszt noch am 4. September 1852 brieflich besonderes Zutrauen auf seinen inneren Beruf für katholische Kirchenmusik ausgedrückt hatte. Als er im März 1853 wieder nach Weimar kam, trat er Liszt näher als im Jahre zuvor, er war dessen Gast auf der Altenburg und begab sich schließlich nach Mainz (wo er sich nach dem Wunsch von Familie und Freunden vergeblich um die Stellung des Dirigenten der Liedertafel bewarb) mit der geheimen Erwartung, daß er „ein Wandervogel bleiben werde, bis er fest auf dem Zaune von Weimar sitze".

Nach den Wochen in Mainz verbrachte Cornelius etliche Monate in dem Städtchen Wallerfangen bei Saarlouis, wo das denkwürdige Op. 1 „Sechs Lieder für eine Singstimme, gedichtet, komponiert und Fräulein Leonie Schlinker zugeeignet" (Mainz, Schott) entstand, über das er selbst in seiner liebenswürdigsten Weise in der mehrerwähnten Selbstbiographie erzählt hat, daß mit einem Male aus den sechs kleinen Musikbriefen der Dichtermusiker, „das Glückskind, das mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt lachte", geboren worden sei.

In den Herbst des Jahres 1853 fiel auch das große von Liszt geleitete Karlsruher Musikfest, an dem Cornelius auf besondere Einladung des Meisters teil nahm und der Ausflug nach Basel, wohin Richard Wagner von Zürich kam, um Liszt und seinen Begleitern die eben vollendete Dichtung zum „Ring des Nibelungen" vorzulesen. Unmittelbar nachher siedelte Cornelius dauernd nach Weimar über. Stunden und literarische Arbeiten (auch für Liszt, dessen französisch geschriebene Aufsätze Cornelius übertrug und teilweise frei bearbeitete) sollten ihm das tägliche Brot sichern. Es war ihm zunächst gleichgültig, ob dies Brot ein wenig reichlicher oder schmäler ausfiel, ja selbst den Kampf mit der Not scheute er nicht oder nur um deswillen, weil seine Seele jetzt vor allem

nach künstlerisch-schöpferischer Betätigung lechzte. Die nächstentstehenden Lieder des Dichtermusikers, namentlich der Zyklus „Trauer und Trost“ und die Liebeslieder „In Lust und Schmerzen, in Kampf und Ruh'“ und „Komm wir wandeln zusammen im Mondschein“ offenbarten die Tiefe des Gefühls, die seelische Anmut des Poeten wie des Musikers Cornelius in hinreißender Weise. Er selbst war glücklich im Bewußtsein des ersten Gelingens. Die Kunstschule, durch die er während der Jahre in Weimar hindurchging, wurde in mehr als einem Sinne auch zur Lebensschule ernstester Art. Mit Leib und Seele gehörte er „Neu-Weimar“ an. Von echtem, zuzeiten ritterlich streitbarem, meist lyrisch hoffnungsreichem Enthusiasmus für den geliebten Meister, noch mehr für die Sache des künstlerischen Fortschritts, wie er sie auffaßte, erfüllt, tief überzeugt vom Recht und der erfrischenden Wirkung genialer Subjektivität, viel zu geistvoll, um am bloßen handwerklichen Musikmachen Genuß oder Genugtuung zu finden, verleugnete der rein und warm fühlende Cornelius weder seine Überzeugung, noch teilte er die unerquicklichen und zum Teil komischen Extravaganzen, in denen sich eine Anzahl der in Weimar versammelten „Zukunftsmusiker“ gefiel. Er hatte weder nötig, noch wäre es ihm seiner innersten Natur nach je möglich gewesen, eine überhitzte Selbstüberschätzung zur Schau zu tragen. Begannen doch die Tieferblickenden in seiner neuen Umgebung, gleichstrebende Freunde wie Hans von Bülow, wie Hans von Bronsart (mit dem er längere Zeit zusammen wohnte), wie Leopold Damrosch und andere, schon jetzt die innere Fülle und die reizvolle Ursprünglichkeit seines Talentes voll zu würdigen.

Liszts tiefes Verständnis für das Ursprüngliche und Echte in poetischen und musikalischen Naturen versagte natürlich gegenüber Cornelius nicht, der Meister fühlte den ganzen Wert des Aufstrebenden und nahm den wärmsten Anteil an ihm. Mochten etliche von Liszts Klavierschülern über den mittelmäßigen Pianisten die Achseln zucken, andere, die keine Sprache als die der Musik verstanden, Cornelius' dichterische Neigungen und literarische Talente bespötteln, Fanatiker, die im Parteiwesen aufgingen, den Verkehr Peters im Hause des Hofrats Schöll zweideutig schelten, mochten gewisse international gestimmte Naturen oder vielmehr Unnaturen

die träumerische Gefühlsinnigkeit, den deutschen Ernst und die tiefe Schlichtheit seines Wesens rückständig finden, an Liszt selbst durften sie sich mit dergleichen Mißurteilen kaum heranwagen! Auch Liszts Freundin, die geistvolle und vielseitig gebildete Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein, faßte dauerndes, warmes Interesse an Cornelius und unterschied rasch genug zwischen seiner willkommenen Brauchbarkeit als Übersetzer und Gelegenheitspoet und zwischen den tieferen Wurzeln seines Wesens, dem enthusiastischen Kunstgeist und dem schöpferischen Vermögen des liebenswürdigen Dichtermusikers. Cornelius seinerseits vergalt die Freundschaft der bedeutenden und großherzigen Frau mit unwandelbarer, dankbarer Anhänglichkeit und beinahe kindlichem Vertrauen.

Nach einem längeren, durch die gemeinsamen poetischen und musikalischen Interessen höchst genußreichen Zusammenwohnen mit Hans von Bronsart, siedelte Cornelius 1856 auf die Altenburg selbst, den damaligen Wohnsitz der Fürstin Wittgenstein und Liszts, über. Er genoß in vollen Zügen die Vorteile des geistvollen, immer regen Verkehrs, der das gastliche Haus belebte, er lernte zahlreiche Menschen, zumal Dichter und Künstler kennen und trat einigen näher, er teilte den Schwung, die Lust und die Hoffnungsfreudigkeit des Weimarischen Kunstlebens von damals. In vielen angesehenen Häusern Weimars heimisch, suchte er mit Vorliebe auch die einfachsten Familienkreise, wenn in diesen nur geistige Empfänglichkeit und Lebenswärme waltete. Seine Briefe verraten hinlänglich, daß ihm, gegenüber mancher „Schwabbelei", nicht immer wohl war („dies ewige Nebeneinandernennen von Goethe und Hugo, Schiller und Lamartine, das ist bitter für einen armen Deutschen!") und daß er mit unbeirrbarer Sicherheit die gesunden vollberechtigten Bestrebungen seines Kreises von allem gemachten Titanentum und kleinlichem Parteitreiben scharf unterschied.

Die Schwelle, die er in diesen Weimarischen Jahren am liebsten überschritt, war die des Mildeschen Hauses. Das Sängerpaar Feodor und Rosa von Milde feierte er schon 1857 in den „Franz Liszt in Leipzig" überschriebenen Oktaven („Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft", 2. Bd., S. 170) und rief prophetisch:

Mit Ruhm bedeckte sich ein Künstlerpaar,
Vereint im Leben und im Reich des Klanges;
Vom Namen Milde rühme immerdar
Der Genius dramatischen Gesanges:
Daß er von bleibender Bedeutung war
Für eine Zeit voll hochgenialen Dranges.
Wird einst Neuweimar zum histor'schen Bilde,
Gebührt ein Ehrenplatz dem Namen Milde.

Die umfassende Bildung, durch die Cornelius sich von einseitigen und bildungslosen Fachmusikern unterschied und durch die er auch unter den hochstrebenden und mannigfach angeregten Genossen des Weimarischen Kreises noch hoch hervorragte, verwehrte ihm von selbst sich ausschließlich mit Musikern zu befreunden. Er war in Berlin nicht umsonst der Freund Paul Heyses und der ständige Gast im Hause seines großen Ohms, des Malers Peter von Cornelius gewesen. Auch in Weimar schloß er sich an Hoffmann von Fallersleben und den russischen Gesandten Apollonius von Maltitz, einen geistvoll kapriziösen Dichter, an, verkehrte viel mit Ad. Schöll, Ludwig Preller, Oskar Schade, fand seinen eigentlichen Herzensfreund in dem jungen Philologen und Literarhistoriker Reinhold Köhler (dem damaligen Sekretär und späteren Oberbibliothekar der Großherzoglichen Bibliothek), war ein vielwillkommenes Mitglied des Kreises, der sich allabendlich um Friedrich Preller, den ältern, den genialen Landschaftsmaler, in den Mansarden des Jägerhauses sammelte. Am „Neu-Weimar-Verein", den wöchentlichen Zusammenkünften einer Gesellschaft, die in Liszt ihr Haupt und ihren beseelenden Geist ehrte, nahm er vom ersten Tag an entschiedenen Anteil, ward einer der glücklichsten Mitarbeiter der handschriftlichen Zeitung des Vereins „Die Laterne" und redigierte, nach dem geräuschvollen Ausscheiden Joachim Raffs, dies Blatt, dem er eine Reihe prächtiger und witziger Beiträge spendete. Eine gute Probe davon war das Capriccio „Eckermanns Ankunft in Elysium, Gespräch mit Goethe", das sich gegen eine unmittelbar nach Eckermanns Tode in Weimar vom Gemeinderat dekretierte Schriftstellersteuer richtete:

Eckermann, so kommst du endlich, o du Alter, Treuer!
Was des Neuen dort in Weimar? „Literatensteuer!“
Kerl, hast du zuviel getrunken aus der Flut der Lethe?
Oder sprich, wer tat die Untat? „Die Gemeinderäte.“
Und wird gegen diesen blöden Unfug niemand sich erheben?
Lebt denn dort kein echter Dichter? „Nur noch Fallersleben.“
Wird man doch zuletzt besteuern noch den Glanz der Sterne,
Was bleibt dann noch unbesteuert? „Die Laterne!“

Der Reichtum der künstlerischen Genüsse und der Lebenseindrücke im Lisztschen Weimar, die eigene lebendige Empfänglichkeit, die Mannigfaltigkeit seiner Pflichten als Übersetzer und Musiklehrer, hemmten während dieser Jahre den immer empfundenen Drang des Dichterkomponisten, sein humoristisches und lyrisches Talent in einem größeren Werke, einer komischen Oper zu sammeln. Den Stoff dazu fand er in den Märchen von „Tausend und einer Nacht“ und die Gestalten seines „Barbiers von Bagdad“ schwebten seiner Phantasie längere Zeit vor, ehe er zur wirklichen und endgültigen Ausführung des Gedichts gelangte. Von dem mit seiner Oper gleichnamigen Lustspiel des Franzosen Charles Palissot de Montenoy, des Gegners der Enzyklopädisten und Jean Jaques Rousseaus, scheint Cornelius keine Kenntnis gehabt zu haben. Um seine Arbeit fördern zu können, zog sich der Künstler im Herbst 1856 nach der einsamen Bernhardshütte zurück, arbeitete hier die skizzierte Dichtung zum „Barbier“ vollständig aus und um und berichtete am 6. November 1856 an seinen Freund Hans von Bronsart aus der Thüringer Waldeinsamkeit, daß er die Dichtung zu seiner Oper binnen wenigen Wochen vollendet habe, ja fügte in seinem Briefe vom 6. November zuversichtlich hinzu: „Liebster Hans, was will ich mehr! Ich habe ein Libretto, voll Gelegenheit, ohne Gelegenheitsmacherei, pikante Melodik anzubringen; das Liebesduett ist in seiner poetischen Anlage jetzt wirklich gelungen und ich habe in der neuen Bearbeitung mir einen eigentümlichen Zug der Melodiewiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf dem Wagnerschen Weg geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein.“ (Cornelius, Briefe I, S. 244.)

Die Arbeit an der Oper zog sich bis in den Beginn des Jahres 1858 hin. Aus der Einsamkeit der Bernhardshütte tauchte Cornelius im Februar 1857 wieder in Weimar auf, wo er nun bis

in den Sommer hinein blieb, aber die Arbeit an seiner Oper mannigfach gehemmt sah, so daß er gegen den Herbst hin nach dem Johannisgrund bei Johannisberg ging, wo der väterliche Freund Hestermann ein Häuschen besaß, in dem der Künstler am „Barbier von Bagdad" immer mutiger und zuversichtlicher weiterkomponierte. Als ihn die strenge Winterkälte nach Neujahr aus seiner Einsiedelei vertrieb, setzte er sich in Mainz fest und kehrte erst im April 1858 mit der fertigen Partitur nach Weimar zurück. Während er noch am zweiten Akt der Oper schuf, hatte er geurteilt: „Ganz gewiß ist's noch kein Meisterwerk; aber für eine Erstlingsoper darf es sich sehen lassen, und wer es mit frisch empfänglichem Sinn gehört hat, wird es nicht von heute auf morgen vergessen;" am 19. Mai 1858 konnte er seiner Schwester Susanne berichten, daß Liszt dem „Barbier" die wärmste Teilnahme und entschiedenste Anerkennung widme: „Du weißt, daß Liszt gesagt hat, es habe ihn seit Berlioz' Cellini keine Opernmusik so interessiert als die meinige (Briefe I, S. 278). Die Aufführung der vielverheißenden Erstlingsoper auf dem Weimarischen Hoftheater war damit gesichert, Cornelius fuhr in den Sommermonaten des für ihn so glücklichen, erwartungsreichen Jahres noch fort, an der Instrumentation und gewissen Einzelheiten seines Werkes zu bessern. Mit erhöhtem Lebensgefühl wurde der Musiker durch die Proben zu seiner Oper, durch die sichtliche Hingebung der Darsteller und des Orchesters erfüllt, ganz besonders befriedigte es ihn, seine Margiana durch Rosa von Milde verkörpert zu sehen. Die Gegenwirkungen, die schon im Gange waren, merkte er entweder nicht oder legte ihnen kein Gewicht bei.

Nach wiederholtem Aufschub fand die erste Aufführung des „Barbiers von Bagdad" am Abend des 15. Dezember 1858 statt. Der größere Teil des im Weimarischen Theater anwesenden Publikums brachte dem Dichterkomponisten und seinem reizvollen und eigentümlichen Werke willige Empfänglichkeit entgegen. Dennoch kam es zu einem Sturm, in dem gar manche Hoffnungsblüte geknickt wurde. Eine hartnäckige und böswillige, nach Cornelius' Worten eine „bestellte, wohlorganisierte, zweckmäßig verteilte" Opposition setzte sich von vornherein dem vollen Erfolg der Oper gegenüber und trat beim Schluß in einen wohl zehn Minuten währenden

Kampf mit den Bewunderern des Werkes. Selbst den herzlichen und energischen Beifall des Großherzogs suchte man zu überzischen.

Die Preßfehde, die im Gefolge dieses Theaterskandals gegen Dichtung und Musik des „Barbiers von Bagdad" an hundert Stellen zugleich eröffnet wurde, ließ nicht den leisesten Zweifel am tendenziösen und vorbereiteten Charakter der ganzen Demonstration. Wenn unbefangene Beurteiler in spätern Jahren urteilten: „Man begreift nicht, wie dieses harmlose Werk herausfordern konnte. Sein Text ist liebenswürdig drollig. Die Musik folgt dem Wagnerschen Prinzip ungefähr so weit, als die Götzsche Oper ‚Die Bezähmung der Widerspenstigen'. Sie würzt die burlesken Situationen der Handlung, indem sie einige Körnchen verliebter Sentimentalität dazwischen streut. Sie ist frisch, flott und launig, und ganz geeignet, Cornelius von seiten seines Humors schätzen zu lernen" (Hermann Kretzschmar, Peter Cornelius. Musikalische Vorträge. Bd. II, S. 259), so vergaßen sie eben, daß die Niederlage der Oper weit weniger ihrem Schöpfer, als ihrem Gönner und Leiter galt. Nicht Cornelius, sondern Liszt sollte getroffen werden.

Seit einer Reihe von Jahren hatte Franz Liszt die Vollmacht besessen, die ihm geeignet erscheinenden neuen Opern am Weimarischen Hoftheater vorzuschlagen, einzustudieren und zu dirigieren, ohne daß die Intendanten, mit denen er als „Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst" in Verbindung gestanden hatte (die Herren von Spiegel, von Ziegesar und von Beaulieu-Marconnay), ihm je ein Hemmnis bereitet hätten. Liszt durfte um so zuversichtlicher auf ein gleiches Verhältnis zu dem neuen Generalintendanten Franz Dingelstedt, der im September 1857 die Leitung der Weimarischen Hofbühne übernommen hatte, rechnen, als dieser seine Ernennung wesentlich dem maßgebenden Einflusse Liszts dankte, was er zum Überfluß in seinem autobiographischen „Münchner Bilderbogen" nachdrücklich selbst bezeugt hat. Aber das reizbare Autoritätsgefühl und das herrische Machtverlangen Dingelstedts hatten die besondere Stellung Liszts zum Weimarischen Theater und zum Weimarischen Kunstleben überhaupt bald verdrießlich und ungehörig gefunden. Die bloße Tatsache, daß Liszt über Annahme und Aufführung neuer Opern entschied, erschien Dingelstedt als ein Eingriff in seine amtlichen

Rechte. Zudem standen seine musikalischen Neigungen, soweit er deren hatte, nicht auf seiten der „Zukunftsmusik“. Der Generalintendant hatte sich der Aufführung des „Barbier von Bagdad“ nicht gerade widersetzt, doch den Enthusiasmus Liszts für das Werk und die frohen Erwartungen eines kleinen Freundeskreises, mit Unmut wahrgenommen. Dieser Unmut, den er deutlich merken ließ, machte einer längst vorhandenen Gruppe von Gegnern Liszts in Weimar Lust und Mut, sich gegen den „unregelmäßigen“ und „bedenklichen“ Einfluß des letzteren zu erhitzen und bei guter Gelegenheit dessen Beseitigung zu versuchen. Natürlich hatte Dingelstedt weder Pfeifer noch Zischer bestellt. Es bedurfte dessen gar nicht. Künstlerische Gegnerschaft, Neid, leidenschaftliche Verstimmung verschiedenen Ursprungs, langverhaltener Groll wider Liszt und geschäftige Liebedienerei für Dingelstedt vereinigten sich zur entschlossenen Opposition. Cornelius und seine Schöpfung waren gleichsam zufällige Opfer, nicht um den Fall der Oper, sondern um den des Meisters, der diese angenommen, mit Liebe einstudiert hatte und die Aufführung leitete, handelte es sich. Wenn Julius Rodenberg in seinem Buche „Franz Dingelstedt. Blätter aus seinem Nachlaß“ die Annahme, daß Franz Dingelstedt seinen großen Freund aus Weimar verdrängt habe, als eine „Gehässigkeit“ zurückweist, so schreibt er Geschichte nach Art der Historiker, die schlechtweg alles für unwahr erklären, was sich nicht in den Gesandtschaftsberichten findet, auch wenn es sonst noch so gut bezeugt wäre. Die Tatsachen sprechen deutlich genug. Die systematische Opposition, die das schöne Werk fand und die von der Ouverture an mit Zischen und Pfeifen den kräftigen Applaus des unbefangenen Publikums wie den des Großherzogs zu übertäuben suchte, war an Stammtischen verabredet, an denen man sich intimer Beziehungen zu dem Generalintendanten erfreute, und von Leuten geleitet, die Dingelstedts Gunst genossen, auch nachdem sie an diesem Abend die sonst im Weimarischen Hoftheater herrschende anständige Sitte mit Füßen getreten hatten. Sie rühmten sich des Dienstes, den sie Dingelstedt geleistet hätten, und es wäre die Sache des Generalintendanten gewesen, sie Lügen zu strafen und Liszt wie Cornelius Genugtuung zu schaffen. Von alledem geschah nichts, auch dann nicht, als Liszt an dem der Aufführung

folgenden Tage seinen Entschluß kundgab, nie wieder eine Opernaufführung zu dirigieren. Der Generalintendant, der sich nichts besseres gewünscht hatte, dachte weder an eine Wiederholung des „Barbier von Bagdad", noch tat er Schritte, den unersetzlichen Verlust, der durch Liszts Rücktritt den Weimarischen Kunstzuständen drohte, abzuwenden. Für ihn hatte am 15. Dezember die „Volksstimme" als „Gottesstimme" gesprochen.

Peter Cornelius selbst hatte dem Sturm mannhaft und stolz die Stirn geboten. Wie die Briefe an seine Schwester und einige Freunde aus diesen Tagen entscheidend belegen, erblickte er in dem ganzen Erlebnis eine Feuertaufe seines Talents und war eher gehoben als gebeugt. Er hatte durchaus die Empfindung, daß sein Werk, trotz etwaiger Mängel, kein verunglückter Anlauf sei und daß der Tag des vollen Erfolgs für ihn kommen werde und müsse. Er hätte alles eher vorausgesehen, als was nun in der Tat eintrat.

Dem wildbewegten Abend des 15. Dezember war am 17. eine Beethovenfeier im Weimarischen Theater gefolgt, bei der Feodor von Milde einen Prolog von Peter Cornelius („Gedichte" S. 249) zu sprechen hatte. Der Dichter wie der Sprecher wurden durch rauschenden Beifall und stürmische Hervorrufe geehrt. Man scheint gemeint zu haben, daß dieser halben und ungenügenden Genugtuung für Cornelius eine ganze für Liszt „von oben herab" folgen werde. Als diese ausblieb, konnte die schlimme, in diesem Falle nahezu tragische Erfahrung, daß der trügerische Erfolg die Mehrzahl der Menschen, auch der wohlwollenden und vermeintlich urteilsfähigen, vergiftend beeinflußt, dem angegriffnen Künstler auch in seinem geliebten Weimar und im nächsten Kreise nicht erspart bleiben. Schon suchten Freunde, die den ganzen Vorgang mit angesehen hatten, nach inneren Gründen für das Mißgeschick einer feinen, liebenswürdigen, an Schönheiten überreichen Schöpfung. Schon begannen enthusiastische Verehrer Liszts, Cornelius als dem durchaus unschuldigen Veranlasser einer Katastrophe zu grollen, in der freilich eine Fülle von künstlerischen Absichten, Aussichten und persönlichen Hoffnungen unterging. In der vagen Erwartung, daß, wenn das Opfer des Krieges höherer Gewalten in Weimar nicht mehr gesehen werde, Liszt nach Cornelius' Weggang seine Entschlüsse ändern könnte, drang man von

mehr als einer Seite in den Künstler Weimar zu verlassen. Unter den Drängern mochte wohl einer und der andere sein, der ehrlich glaubte, daß der Wechsel des Bodens für Cornelius heilsam sein werde. Bald pfiff das lombardische Spottlied „Tagole avanti un passo“ (Mach dich einen Schritt weiter!) um seine Ohren.

Die Lebenserfahrungen, die Cornelius in jenen Dezember- und Januartagen von 1858 und 1859 machte, hinterließen tiefe Spuren in seiner Seele. Er litt nicht nur „Abschiedspein und Wanderjammer“, sondern er fühlte auch den bittern Schmerz, da auf kühle Rückhaltung und Entfremdung zu treffen, wo er „noch Band geglaubt hatte“. Er wußte, daß seines Bleibens nicht sein konnte und sah sich gezwungen, auf gut Glück in die Welt hinauszugehen. Er dachte vorübergehend an Dortmund, sodann an München, wohin ihn sein Bruder Karl rief und begab sich Mitte Januar 1859 zunächst nach seiner Vaterstadt Mainz. Von hier aus sandte er als Abschiedsgruß den „Sonettenkranz für Frau Rosa von Milde“ nach Weimar, der alsbald in einem besonderen Heftchen erschien. Mitte Februar entschied er sich in Wien sein Heil zu versuchen, brachte es dann im April doch nicht übers Herz, den Weg über Bamberg und Eger einzuschlagen, sondern machte noch einen Besuch in Weimar und ging über Dresden und Prag nach Wien, wo er am 12. April 1859 eintraf.

Schweren Herzens hatte sich der Freund von Weimar losgerissen, schweren Mutes zur Übersiedlung nach Wien entschlossen, schweren Tagen und Jahren ging er in der österreichischen Kaiserstadt entgegen. Der erste Eindruck Wiens war freilich bestrickend: ein Hauch des Zaubers, der die Stadt, ihre Kirchen, Paläste und Gärten, ihre Kunstschätze und die Landschaft um sie her umspielt, streifte auch Cornelius' Stirn. Mit dem Wesen ihrer Bevölkerung fand sich sein süddeutsches Naturell leicht zurecht und sein Vorsatz war es ja, Bekanntschaften zu machen, Beziehungen anzuknüpfen, um durch Stunden, durch literarische Arbeiten eine Existenz zu gewinnen und sich als Musiker in das breite und vielgestaltige Kunstleben Wiens mit einzugliedern. Für Cornelius war es nicht bloß eine Redensart, sondern hatte es innere Bedeutung, auf dem Boden Mozarts, Beethovens, Franz Schuberts zu stehen. Daß es trotzdem nicht leicht

sein würde, sich hier durchzuringen, wußte der Künstler wohl und erfuhr es alsbald und gründlich. Neben seiner natürlichen Zurückhaltung im wilden Wettkampf der Geltung und des Erwerbs, fühlte sich Cornelius durch mancherlei Verhältnisse, die sich in seinen Briefen aus Wien spiegeln, gehemmt und isoliert. Er war des besten Willens voll, dem gutgemeinten Drängen seiner Familie und alter Freunde, die praktischer dachten als er, zu genügen, und sich sobald als möglich auf die eignen Füße zu stellen. Er unternahm mancherlei vergebliche Anläufe. Aber freilich konnte er sich und die innersten Antriebe seiner schöpferischen Natur nicht verleugnen. Er war doch auch nach Wien gekommen, um mit einem zweiten musikalisch-dramatischen Werke zu erweisen, wozu er berufen sei, er fühlte mit zwingender Gewißheit, daß jede Tätigkeit, außer der dichterisch-musikalischen, für ihn nur etwas Zufälliges, Äußerliches bedeute, und der geringe Erfolg seiner Versuche, feste Stellung und ausreichendes Einkommen zu gewinnen, mußte ihn in der Neigung Zeit und Kraft vor allem an eine zweite Oper zu setzen, nur bestärken. Seit er sich für den „Cid", der ihm schon lange als geeigneter Stoff vorschwebte, entschieden und die Dichtung zu diesem vollendet hatte, zog es ihn, trotz unvermeidlicher und zum Teil langer Unterbrechungen, mit Gewalt zur Arbeit an diesem Werke.

Zu den Umständen, die den Künstler während der ersten Jahre in Wien wirklich vereinsamten und gelegentlich selbst seinen frischen Mut niederschlugen, gehörte vor allen Dingen, daß er im Grunde mehr in Weimar als in Wien zu leben fortfuhr. Nicht nur, daß er Ende 1859 und für die ersten Monate des Jahres 1860 und dann wieder im Sommer 1861 (zur zweiten Tonkünstlerversammlung, bei der der „Allgemeine Deutsche Musikverein" endgültig begründet wurde, nach der aber Liszt Weimar auf lange Jahre verließ und mit Rom vertauschte) in der geliebten Ilmstadt und im Bannkreis der Altenburg verweilte. Auch wenn er in Wien war, lebte er gleichsam mit jedem Herzschlag, mit seiner Phantasie, mit jeder Erinnerung und Sehnsucht, mit seinen Zukunftswünschen, in Weimar weiter. Seine Briefe von 1859—1861 und die Gruppen seiner Gedichte, die unter den Aufschriften „Marie", „Rosa und Feodor von Milde" und „Aus Alt- und Neu-Weimar"

vereinigt sind, beweisen, daß er mit allen Fasern seines Wesens noch an dem Orte, den er verlassen hatte, hing und in Wien nur ganz allmählich und in dem Maße Wurzel schlug, als er auch hier ein Freundeshaus fand und sich, nach einer langen Folge schlimmer Stunden und herber Eindrücke, von den Täuschungen wenigstens einer nur kühl und halb erwiderten Liebe losriß. Nach seiner ganzen Natur konnte Peter Cornelius auf das bittersüße Glück leidenschaftlicher Wallungen nicht eher verzichten, als bis ihm eine tiefe, volle, opferfrohe und rückhaltlose Liebe zuteil wurde. Die Hoffnung auf eine solche verließ ihn nie, ihre Erfüllung lag jenseits der Wiener Jahre und um 1862 war es schon ein Gewinn, daß er die Fesseln eines hoffnungslosen Traums abschüttelte, in dem wieder einmal ein warmes, selbstloses Gemüt und ein überschwängliches Verehrungsgefühl einem engen Herzen und kühler Mädchenklugheit die eignen Schwingen geliehen hatte.

Während der Künstler solchergestalt Wonne und Leid erfuhr, blieben seine äußeren Verhältnisse immer gleich unbefriedigend. Das Mißverhältnis seiner Honorare und Stundeneinnahmen zu den unerläßlichen Ausgaben war in der großen Kaiserstadt und unter den Phäaken an der Donau natürlich noch weit stärker als in dem dürftigen Weimar. Fort und fort blieb Cornelius auf die Unterstützung seiner Familie, namentlich seines Bruders Carl, des Münchner Historikers, und seines väterlichen Freundes Hestermann angewiesen, und so bereitwillig deren und andre Beihilfen gewährt wurden, so drohten ihn zuzeiten Ungeduld und Unmut zu übermannen, daß er nicht völlig auf eignen Füßen stehen könne, sich zwischen Genuß und Mangel, Erwartung und Entsagung, zwischen beglückendem Bewußtsein des Wollens und Könnens und der Niedergeschlagenheit fortgesetzter Zurückweisungen bewegen mußte. Das lautere Gemüt, die grundehrliche Gesinnung, die Liszt an ihm rühmte, die geistvolle Lebendigkeit, die enthusiastische Empfänglichkeit seiner Natur für alles Kunstgroße und Kunstschöne, den unermüdlichen Bildungsdrang des Dichtermusikers nahmen wohl alle wahr, mit denen er zu Wien in Verbindung und Berührung trat. Aber nur wenige drangen bis zum Besten in ihm, zum ursprünglichen selbständigen Talent durch. Er hatte neben seiner vollendeten und neben der

begonnenen, seit 1860 unablässig geförderten zweiten Oper eine Mappe voll prächtiger Stücke, Lieder und Gesänge, deren einige seitdem das Entzücken von Tausenden geworden sind und pochte wieder und wieder vergeblich bei den österreichischen und deutschen Musikverlegern an; er war nach Erscheinen seiner sehr selbständigen deutschen Bearbeitung von Liszts Schrift „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" (Pest, 1861) und seiner „Lieder" (Pest, 1861) als Schriftsteller und Poet bekannter denn als Musiker, und mochte mit Recht sagen, daß das Beste, was er sei und vermöge, bei seiner Schätzung meist nicht in Anschlag gebracht werde.

Cornelius' Wiener Lebens- und Umgangskreis war viel enger als der Weimarische. Durch Liszt war er von vornherein an seinen Verwandten, den Landgerichtsrat Dr. Eduard von Liszt, und an Liszts kapriziös geistreichen Freund, den sächsischen Gesandtschaftssekretär von Villers, empfohlen worden, von Mainz her kannte er Esser und von Weimar her den Dichter Friedrich Hebbel, zu dessen wahrhaften, wenn auch gelegentlich zweifelnden Verehrern sich Cornelius zählen durfte, der ihn mit großer Auszeichnung und Freundlichkeit aufnahm, dessen mächtigen geistigen Einfluß er nach Gebühr zu rühmen wußte und dessen frühen Tod, im Dezember 1863, er als einen schweren Verlust für sich selbst wie für die deutsche Literatur betrachtete. Nichtsdestoweniger war auch sein Verkehr mit dem Dichter gewissen Schwankungen unterworfen, die zum Teil, aber doch nur zum Teil, aus Hebbels nordischen Zornanfällen, dem dämonischen Aufbrausen seiner Natur und aus Cornelius' Empfindlichkeit hervorgingen. Stärker litten wohl Cornelius' Beziehungen zu dem Manne, den er selbst „den größten Dichter unsrer Zeit" nannte, unter den Erschütterungen, die Hebbel bei der Losreißung seines Schülers Emil Kuh zu bestehen hatte, am stärksten unter der Grundverschiedenheit der Anschauung und des Urteils über Richard Wagner. Bei Wagners erster Anwesenheit in Wien im Frühling 1861, wo Wagner seinen „Lohengrin" zuerst hörte, und während seiner folgenden längeren Aufenthalte in der österreichischen Hauptstadt, befreundete sich Cornelius immer näher und intimer mit dem dämonisch-gewaltigen Meister, dessen Genius sich eben wieder zu einer seiner herrlichsten Schöpfungen, den „Meistersingern von

Nürnberg" sammelte, der aber, trotz weltbewegender Erfolge, in den Jahren 1860 bis 1864 die vielleicht härteste, prüfungsreichste Zeit seines Lebens zu durchkämpfen und zu bestehen hatte. Der jüngere Freund gewann das Herz des vielfordernden und mit Recht vom stärksten Bewußtsein eignen Wertes und höchster Bedeutung erfüllten Wagner. Peter Cornelius war der Mann dazu, durch alle Schroffheiten, Stimmungswechsel, phantastischen und selbstischen Launen des großen Freundes den edlen Kern hindurchzufühlen, und nicht nur der Geistesmacht, dem alles besiegenden Künstlertum, sondern auch der beinahe kindlichen Naivetät und Güte, allen gewinnenden Seiten seiner menschlichen Natur gerecht zu werden. Völlig anders geartet, mit reinerer Liebefähigkeit und Entsagungskraft erfüllt als Wagner, konnte Cornelius wohl gelegentlich in seinem Urteil über einzelnes, doch niemals in seiner Verehrung beirrt werden. An den Geschicken des Meisters und Freundes nahm er innigen Anteil, und bis zur märchenhaften Glückswendung nach der Thronbesteigung König Ludwigs II. von Bayern, verwob sich mit der Sorge um die eigne Lage und Zukunft die bange Sorge um die Lage und Zukunft Wagners.

Die meisten der Beziehungen und Verbindungen, die Cornelius zunächst in Wien gewonnen hatte, hatten ihre Wurzeln noch in Weimar, auch die Freundschaft, die ihn mit Carl Tausig enger verknüpfte, wies nach dorthin zurück. In einer echten Wiener Familie wurde er durch die Bekanntschaft mit dem hoch angesehenen Arzt und enthusiastischen Musikfreund Dr. Standhartner heimisch. In der Standhartnerschen Familie fühlte er sich vom Beginn seines Umgangs wie bis zur letzten Stunde seines Wiener Aufenthalts im eigentlichsten Sinn der Worte geborgen und glücklich, hier begegnete ihm das lebendigste, ungeheucheltste Interesse an seiner Person wie an seinem Talent, hier entwickelte man bei aller Verehrung Richard Wagners ein sympathisches, warmes und immer wachsendes Verständnis auch für den kleineren Meister und namentlich für seinen in der Entstehung begriffnen „Cid". Er sagte in späterer Zeit, daß er dies Werk, nur getragen vom „Hausenthusiasmus" der Standhartners, vollendet habe, und empfand die wohltuende Teilnahme aller Angehörigen dieser Familie mit warmer

Dankbarkeit. Es wollte immerhin etwas bedeuten, daß wenigstens an einer Stelle und über alle zufälligen Wechsel der Tage hinaus das Gedeihen der Oper als eine Lebensfrage für deren Schöpfer und als ein unzweifelhafter Gewinn für die Kunst angesehen wurde. Das Bewußtsein des Dichtermusikers, der einzige selbständige Schüler, nicht Nachahmer Wagners zu sein, festigte sich im Umgang mit jenem Hause, in dem man ein sicheres Unterscheidungsvermögen für den innern Wert und die äußerliche Geltung eines Künstlers besaß.

Die Arbeit am „Cid" zog sich durch die wechselnden Erlebnisse und Eindrücke der Jahre 1862—1864, sie war Zweck und Ziel der Existenzkämpfe und Entbehrungen, die dem Künstler in dieser Zeit auferlegt waren. Im Februar 1862 unternahm er, wie zum Zeichen, daß er völlig der Alte sei, im bitterkalten Winter die Reise von Wien nach Mainz nur, um der ersten Vorlesung von Wagners „Meistersingern" im Hause Schott beizuwohnen, da ihm der Freund geschrieben hatte: „Du hast keine Ahnung davon, was das ist, was es mir ist und was es meinen Freunden sein wird. Du mußt an dem Abend dabei sein!" Er scheute vor der Strapaze dieser improvisierten Winterreise nicht zurück und fand es nebenbei ganz natürlich, auf der Heimfahrt nach Wien einer frierenden, schlechtgekleideten, armen Frau seine Reisedecke zu schenken. Im Frühling und Frühsommer 1862 verbrachte er mit Tausig einige Monate in Genf und lernte bei dieser Gelegenheit zuerst die Schweiz mit ihren Herrlichkeiten kennen, arbeitete 1863 längere Zeit im Hause seines Bruders Carl in München am „Cid" weiter, setzte die Komposition der Oper, aller Ungunst der äußeren Verhältnisse Trotz bietend, in Wien fort und erhielt im Januar 1864 einen mächtigen Ansporn durch die aus Weimar an ihn gelangende Kunde, daß der Großherzog Carl Alexander und seine Gemahlin, die Großherzogin Sophie, die Aufführung seiner Oper am 8. April, dem Geburtstag der Großherzogin, auf dem Weimarischen Hoftheater in Aussicht genommen hätten. Mußte Cornelius nun sofort bekennen, daß seine Schöpfung nicht weit genug gediehen sei, um ihre Vollendung und theatralische Verkörperung bis zu diesem Termin zu ermöglichen, so erriet er doch auch, daß man ihm eine ernste Genugtuung für die Unbill von 1858 zu geben wünschte und auch

eine spätere Aufführung des „Cid“ genehmigen und begünstigen werde. Der Hauch des Glücks, der ihn anwehte, kräftigte ihn in der Tat zu rascherer Arbeit und förderte ein frisches Gelingen der noch unvollendeten Teile der Oper.

Peter Cornelius stand noch unter dem Eindruck der Hoffnungen, die durch diese gänzlich unerwartete Ermutigung in ihm an- und aufgeregt wurden, als für Richard Wagner, mit dem er Weihnachten 1863 fröhliche Weihnachten in Penzing gefeiert hatte, der aber bald darauf genötigt gewesen war Wien zu verlassen, die Stunde schlug, in der sich seine kühnsten Träume und leidenschaftlichsten Wünsche mit einem Schlage verwirklichten. Noch im April 1863, bei Herausgabe seiner Dichtung „Der Ring des Nibelungen“, hatte der Künstler nach dem Fürsten gerufen, der durch Unterstützung der von ihm geplanten großen Festaufführungen „eine Stiftung gründen würde, die ihm unberechenbaren Einfluß auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte“, und fast verzweifelnd hinzugefügt: „Wird dieser Fürst sich finden?“ „Im Anfang war die Tat“ — „die steht leider nicht in meiner Macht!“ und jetzt rief ihn der junge König von Bayern in seine unmittelbare Nähe, überschüttete ihn mit königlicher Gunst und Huld und versetzte Wagner in eine Lebenslage, wie sie vor ihm kaum ein schaffender Künstler besessen hatte. Während diese Dinge in München vor sich gingen, blieb Cornelius in Wien mit der Vollendung seiner eignen Schöpfung beschäftigt.

Aber Anfang Oktober 1864 rief ihn Richard Wagner, der „im sommerlichen Königreich der Gnade“ des Freundes nicht vergaß, im Namen des Königs Ludwig gleichfalls nach München. In Erinnerung der beengten und oft bedrängten Verhältnisse des jüngeren Freundes hatte er einen Jahrgehalt von tausend Gulden aus der Königlichen Kabinetskasse für Cornelius erwirkt und zweifelte nicht, daß dieser augenblicklich seinem Rufe nach München folgen werde. Cornelius aber, ganz erfüllt von seiner eignen Arbeit und dem leidenschaftlichsten Verlangen, den „Cid“ endlich fertig vor sich zu sehen, von Zweifeln über die Lage der Dinge in München bewegt,

von einer inneren Stimme gewarnt, der er zu vertrauen gewohnt war, zögerte zum Mißbehagen Wagners und zum Erstaunen unzulänglich unterrichteter Freunde mit seiner Abreise von Wien.

Nicht um Stimmungen, die zu verscheuchen, sondern um harte innere Kämpfe, die zu bestehen waren, handelte es sich für den Dichterkomponisten des „Barbiers von Bagdad" und des „Cid" in jenen Herbsttagen des Jahres 1864. Unerschütterlich stand es für Cornelius von vornherein fest, daß er Wien nicht verlassen dürfe, ehe der „Cid" nicht vollendet sei, daß er in München alles andere eher, als eine Zeit stillen Schaffens zu erwarten habe. Darüber hinaus aber trug er Scheu seine ganze Persönlichkeit, das stille Glück seines poetisch-musikalischen Schaffens an die Wirren und Kämpfe hinzugeben, die er in München voraussah. Mit der Einsicht seiner so maßvollen als geistvollen Natur erkannte er schon jetzt, aus der Ferne, daß Wagner im Besitz der königlichen Gunst an sich vielleicht nicht Unerreichbares, aber in einem Anlauf nicht zu Verwirklichendes anstrebe. Angesichts dieser Sachlage erschienen Cornelius selbst seine Wiener Verhältnisse im verklärten Licht, die Not, die er oft gelitten, war vergessen, und er fühlte den Wert persönlicher Selbständigkeit und völliger Freiheit. Gleichwohl bedeutete der in Aussicht gestellte Jahrgehalt des Königs von Bayern einen so großen Umschwung seiner Verhältnisse, daß er nirgend auf Einverständnis mit seinem Widerstreben rechnen durfte. Am Ende fielen doch die Freundschaft und der Dank für Richard Wagner schwer genug ins Gewicht, um es unserm Freunde zur Pflicht zu machen, nach München aufzubrechen. Seiner Ankunft am Ende des Jahres 1864 folgten Monate, die von wechselnden und einander widerstreitenden Eindrücken erfüllt waren. Die überschwängliche Königsgunst, die Wagner zuteil geworden war, die stolzen Pläne und Hoffnungen, die der Meister und seine Vertrautesten daran knüpften, täuschten Peter Cornelius nicht über die Unsicherheit des Bodens, auf dem sich all dies Neue, Große entwickeln sollte. Seine Audienz bei König Ludwig II. gab ihm kein Gefühl der Zuversicht. Zu den mancherlei Befremdungen und Besorgnissen, die der klare Einblick in die Münchener Zustände erweckte, gesellte sich ein höchst empfindlicher Konflikt mit Weimar, wohin die Partitur des „Cid" inzwischen

abgegangen war. Man trug trotz des bestimmten großherzoglichen Wunsches, die Oper in Weimar zur ersten Aufführung zu bringen, mit einem Male Bedenken wegen der Schwierigkeit des Werks. Und diesmal war es nicht Dingelstedt, der Cornelius übel wollte, das „große Unrecht, um das er vor keinem Gerichtshof klagen konnte", ging von Freunden aus, Feodor von Milde stand der künstlerischen Aufgabe, die der Dichterkomponist eigens für ihn und seine Frau geschaffen hatte, kühl und abwehrend gegenüber, man gedachte den „Cid" in Weimar ab- und München auf die Schultern zu wälzen. Cornelius war mit allem Recht schmerzlich betroffen und tief entrüstet. In einem Brief an Milde vom 6. Januar 1865 sprach er unumwunden aus: „Entstehung, Ausführung und Darstellen eines Werkes sind ein innerlicher, organischer Zusammenhang. Dieser wird mir zerrissen und es geschieht mir ein Leid, es wird eine Saite in mir verletzt, die so zart ist, wie nur alles Beste in der Welt sein kann, wenn ich mein Werk nicht in Weimar erleben darf. Für Dich und Rosa habe ich die Oper geschrieben; Ihr wißt, wie ganz Euch beiden das Werk zugeeignet ist. — Ich weiß noch nicht, ob ich meine Oper nicht völlig ad acta lege, ehe ich sie jemand anderm als Euch beiden übergebe." (Briefe II, S. 10.) Daraufhin kam man in Weimar zur Besinnung und Cornelius erhielt die Gewißheit, daß der „Cid" aufgeführt werden solle, sobald er selbst zur Einstudierung komme. Er verließ München im März und ging zunächst, einem Zuge seines Herzens folgend, der diesmal Schicksalsstimme war, nach seiner Vaterstadt Mainz. Hier verlobte er sich mit Bertha Jung, der Tochter einer Familie, die ihm seit langem vertraut und befreundet war. Der Vater Berthas, der kurz nach dieser Zeit aus dem Leben schied, war ein angesehener Richter. „Peter Cornelius war (wie sein Sohn Carl erzählt) schon früh wie ein Kind im Hause seiner künftigen Schwiegereltern. Mit der alten Frau Jung stand er im allerzärtlichsten Verhältnis, während er den väterlichen Freund mit Klängen von Bach und Schubert erquickte, sowie mit eignen Gesängen und Gedichten. Unsere Mutter liebte den Sänger und Dichter im geheimen, lange bevor er um ihr Herz geworben hat." Die reichste Fülle eines immer ersehnten und geträumten, nie genossenen Glücks, der Segen rückhaltlosen Vertrauens, innigster

Hingebung wurde dem Künstler jetzt zuteil. Die ganze Folge der köstlichen Briefe an seine Braut, die Reihe echter lyrischer Gedichte und die Gruppen warmgefühlter schöner Liederkompositionen, die unmittelbar an Bertha gerichtet sind, die Dankbarkeit, mit der Cornelius an seiner Braut hing, und die leidenschaftliche Ungeduld mit der er nach der Ehe mit ihr verlangte, bezeugen alle, daß der glücklichste Umschwung in seinem Leben jetzt eingetreten war. Im April ging er zur Einstudierung seines „Cid" nach der Ilmstadt.

Der Dichterkomponist fand ein völlig verändertes Weimar; von dem Schwunge der fünfziger Jahre war wenig mehr übrig geblieben. Am empfindlichsten war es ihm, daß selbst alte Freunde, sein „Rodrigo" Feodor von Milde an der Spitze, sich seinem Werke gegenüber zurückhaltend zeigten, und vor der Möglichkeit einer abermaligen Niederlage Alpdrücken empfanden. Seine persönliche Gegenwart und der echte musikalisch-poetische Gehalt des Cid überwanden Vorurteile und Kaltsinn. Bald konnte er melden, daß zunächst seine Ximene — Rosa von Milde — ganz Feuer, ganz Hingebung für die Schöpfung sei, daß er den Kapellmeister Stör, der die Oper einstudierte und eigentlich zu „Altweimar" gerechnet wurde, völlig für sich gewonnen habe, daß Chöre und Orchester ihm immer williger und freudiger entgegenkamen.

Inmitten der Proben und Vorbereitungen für den „Cid" lebte sich der Schöpfer dieses musikalischen Dramas in Weimar wieder ein, nahm manche fallengelassene Fäden wieder auf und knüpfte einige neue an. Die Darstellung des „Cid" erfolgte am 21. Mai — sie brachte Cornelius mehr als einen Achtungserfolg, er sah mit Genugtuung, daß er in der Hauptsache sich selbst genügt und seine Befähigung auch für den heroisch-dramatischen Stil an den Tag gelegt hatte. Bei der zweiten Wiederholung beglückte ihn die Anwesenheit seiner Braut und seiner Schwester Susanne, die mit dem alten Freund Hestermann von Mainz gekommen waren. Der Eindruck seiner Oper, die gnädige und achtungsvolle Teilnahme, die ihm der Großherzog bezeugte, der lebhafte, ja leidenschaftliche Wunsch, sich gänzlich auf eigene Füße zu stellen, versetzten den Künstler in eine erregte Stimmung, die sich in den damaligen Briefen an seine Braut wundersam spiegelt, aus der aber immer

wieder die zuversichtliche Selbsterkenntnis hervorleuchtet, zur unabhängigen eignen künstlerischen Tätigkeit berufen zu sein.

Während der Monate, die Cornelius nach der Aufführung des „Cid" noch, unter rasch verrinnenden Hoffnungen und zum Teil unter peinlichen Sorgen, in Weimar verblieb, rang er aufs neue und härter als zuvor mit der innern Abneigung gegen die Münchener Verhältnisse. Er vermochte kein Vertrauen zu diesen zu fassen, er sträubte sich, nur als Freund Wagners, ohne klare künstlerische Pflicht und Aufgabe, besoldet zu werden, er fürchtete seine künstlerische Entwicklung unter der Gleichgültigkeit der Wagnerschen Umgebung gegen alles nichtwagnersche Kunstschaffen gehemmt zu sehen. Er spähte nach allen Seiten vergeblich aus, um eine helfende Hand zu erblicken und erzürnte durch sein Fernbleiben von der Münchener Erstaufführung von Wagners „Tristan und Isolde" den Kreis, der sich zu diesem musikalischen Ereignis in München gesammelt hatte. Die Versuche in Weimar selbst eine dauernde Stellung zu gewinnen, blieben ebenso erfolglos, als die Anstrengungen, die der Künstler machte, seine innern Gefühle, sein Verlangen von München loszukommen, seinen Angehörigen und Freunden deutlich zu machen. Überall begegnete er der Erwägung, daß tausend Gulden am Ende tausend Gulden seien und des Sperlings Freiheit auf dem Dache dem Bräutigam nicht wohl anstünde. Und so blieb ihm zuletzt keine Wahl; im Herbst 1865 langte er in der bayrischen Hauptstadt wieder an. Die Pension aus der königlichen Kabinettskasse wurde ihm, zu seinem eignen Erstaunen, anstandslos weitergezahlt.

Zwischen dem Herbst 1865 und dem Sommer 1867 wurde Cornelius Zeuge der Katastrophe, die eine dauernde Niederlassung und Wirksamkeit Richard Wagners in München unmöglich machte, obschon sie König Ludwig II. in seiner enthusiastischen Freundschaft für den Meister nicht beirrte. Cornelius litt schwer unter den schwankenden und problematischen Zuständen, die zuzeiten alle Pläne, zu deren Ausführung man Hans von Bülow und im Grunde auch ihn selbst berufen hatte, in Frage stellten. Es galt seine tiefste Sehnsucht nach der Verheiratung mit seiner Braut wieder und wieder niederzukämpfen. Dazu verging diesmal eine ungewöhnlich

lange Zeit, bis sich der Dichter für den Stoff einer dritten Oper entschieden hatte und die Dichtung zu seiner „Gunlöd" beim Ausgang des ereignisreichen Jahres 1866 begann.

Die Neuorganisation der königlichen Musikschule in München, die solange einer Fata morgana geglichen hatte, wandelte sich im Sommer 1867 endlich in eine Wirklichkeit. Der Wunsch des Künstlers nach einer festeren Unterlage seiner Existenz, als den Jahrgehalt aus der königlichen Kabinettskasse, der vor allem auch der Wunsch der Familie seiner Bertha war, ging durch jene Neuorganisation, zunächst unter Hans von Bülows Leitung, in Erfüllung.

Bis zum Tage, wo endlich seine Anstellung als Professor der Harmonielehre und Rhetorik an dieser auch jetzt wieder versuchsweise und zunächst auf ein Jahr neubegründeten Musikschule erfolgte, lernte Cornelius gründlich alle Pein des Wartens, Bangens und Hoffens kennen. Die ersehnte Verbindung mit seiner Braut sah er immer weiter hinausgeschoben, erst im Herbst 1867 ward sie möglich. Bevor er die Brautfahrt nach Mainz antrat, nahm er an der Tonkünstlerversammlung in Meiningen und der sich anschließenden ersten Aufführung von Liszts „Heiliger Elisabeth" auf der Wartburg Anteil. In Meiningen traf er, seit August 1861 zum erstenmal wieder, mit Franz Liszt zusammen und überzeugte sich rasch, daß der Meister, trotz des inzwischen angelegten geistlichen Kleides der alte, auch für ihn der alte sei. Seine Eindrücke der Meininger Konzerte und der Eisenacher Aufführung schilderte er in zweien seiner schönsten Aufsätze, die nach einem Menschenalter nicht nur die Erinnerung an verrauschte Freuden und Genüsse beleben, sondern auch wertvolle Beiträge zur persönlichen Charakteristik des Dichtermusikers sind.

Wer wie ich, jene Festtage mit dem Freunde teilte, sah leicht, daß Peter Cornelius nicht nur sich selbst treu geblieben war; er hatte von jeher zu den Menschen gehört, die nur im Guten wachsen können, und war gewaltig gewachsen. Mitten in den Festtagen suchte er den Friedhof von Meiningen auf, „den der große Lustgarten wie ein schlafendes Kind in den Armen hegt, einen schönen Fleck deutscher Erde, ein wildgereimtes Idyll von Trauereschen, Birken, Tannen und alten Akazien." Mit gefaßtem Ernst, mitten

im vollen, brausenden Leben, das er mitgenoß, verstand er sich zu sammeln und den Blick auf das Ewige zu richten; reif zum höchsten Schaffen. — Wie er leben und sich freuen konnte, steht mir aus jenen Tagen gleichfalls lebendig im Gedächtnis. Ein übermütig-lustiges Gastmahl im Hause des Eisenacher Arztes Dr. Taschner, ein Spaziergang in den Buchenwäldern des Marienthals, ein nächtlicher Abstieg von der Wartburg, wo wir der Generalprobe der „Heiligen Elisabeth" von Liszt beigewohnt hatten, wird allen überlebenden Teilnehmern so unvergeßlich sein, als die sprühende, geistvolle Fröhlichkeit des Freundes, der uns allen im Genuß der guten Stunden voranleuchtete und der doch dazwischen von ganz andern Stimmungen bewegt war.

Die Hochzeit von Peter Cornelius und Bertha Jung wurde am 14. September zu Mainz gefeiert; nach kurzer fröhlicher Reise führte der neue Professor sein junges Weib nach München, wo sie die wenigen Jahre, die ihnen gemeinsam gegönnt waren, verleben sollten. Denn obschon sich Cornelius am eignen Herde glückselig genug fühlte, den Gedanken, diesen Herd an andrer Stätte und unter mehr befriedigenden Verhältnissen aufzuschlagen, vermochte er nicht leicht aus seiner Seele zu bannen. Die Befürchtungen, die er 1865 gehegt hatte, waren alle in Erfüllung gegangen. 1869 verließ Hans von Bülow München auf Nimmerwiederkehr, im gleichen Jahre nahm Hans Richter, infolge der Vorgänge bei der beabsichtigten Aufführung des Wagnerschen „Rheingolds", seine Entlassung als Kapellmeister, Cornelius blieb tatsächlich als „der Robinson des großen Schiffbruchs auf einsamer Insel" zurück. Die eigne Stellung an der königlichen Musikschule gewährte ihm keine volle Genugtuung, und so wird es begreiflich, daß er sich ernsthaft mit dem Plane trug, als Redakteur einer musikalischen Zeitschrift oder als musikalischer Kritiker und Berichterstatter einer großen Zeitung einen neuen Boden ersprießlicher Wirksamkeit zu suchen. Am weitesten waren die Verhandlungen wegen Übernahme der Leitung des alten Schumannschen und Brendelschen Organs, der „Neuen Zeitschrift für Musik", gediehen. Nicht die Freunde täuschten sich, die es als ihre Überzeugung aussprachen, daß die Zeitschrift keinen besseren Redakteur, die musikalische Kritik keinen wahrhaftigeren, hervorragenderen

und vornehmeren Führer und Pfadzeiger hätte gewinnen können, als Peter Cornelius. Die inzwischen erfolgte Sammlung der prächtigen Zeugnisse seines literarischen und kritischen Vermögens reiht ihn ja dauernd unter die gehaltreichsten, urteilsfähigsten und glänzendsten musikalischen Schriftsteller seiner Zeit. Doch der Hochgemute, der sich anfinnen konnte in drei Jahrgängen der Zeitschrift den gesamten Inhalt seiner künstlerischen Anschauung niederzulegen und die ganze Mitarbeiterschaft zu einem Sammeln und Besinnen auf die höchsten Ziele der Kunst anzuleiten (An Karl Riedel. Briefe II, S. 608), irrte sich gründlich über den guten Willen, die Einsicht und Opferfähigkeit der zunächst beteiligten Faktoren. Sobald Cornelius merkte, daß seine Kraft für das Bogenfüllen mißbraucht, sein Eifer und sein guter Name rücksichtslos ausgenutzt werden sollte, legte er sich doch die Frage vor, ob die „Schulmeisterei" nicht vorzuziehen sei. Baron von Perfall, der nach Bülows Weggang mit der Leitung der königlichen Musikschule betraut worden war, ließ es sich angelegen sein, Cornelius festzuhalten und die berechtigtsten Wünsche desselben nach einer Verbesserung seiner Stellung zu erfüllen. So entschied sich um den Beginn des Jahres 1870, daß der Künstler in München verblieb.

Sein eigentliches Leben, das in der musikalisch-poetischen Produktion lag, würde durch keine der angebotenen literarischen Stellungen wahrhaft gefördert worden sein. Mitten in den Verhandlungen um die Übernahme der Redaktion hieß es in einem noch ungedruckten Briefe vom 19. September 1869 an mich: „Gleich nach Eurem Abschied stürzte ich mich ins Komponieren und habe mir einige Stücke zusammengeträumt, was nach schmählich langer Pause ein Federwisch vom Adler war. — Freund, habe einen recht vollen, schaffensfrohen Winter, solange die göttliche Jugend noch in Dir kocht!" In der Tat herrschte in diesen letzten Lebensjahren des Künstlers der Drang des Schaffens durchaus vor. Er vermochte sich freilich der alten vielseitigen Teilnahme an allen geistigen und künstlerischen Darbietungen, der Neigung den Kreis der von ihm beherrschten Sprachen stetig zu erweitern, nicht völlig zu entschlagen und die Tätigkeit als Übersetzer, als feinsinniger Kunstkritiker ganz einzustellen. Aber die erhabene Ungeduld des Künst-

lers, der noch eine Welt von Gestalten vor sich sieht, denen er Leben geben soll, war über ihn gekommen.

Die im Frühjahr 1867 vollendete Dichtung zur „Gunlöd", über die er seiner Braut schrieb: „viel, viel schöner ist es als der Cid, gar kein Vergleich. Hier hab' ich mich zum erstenmal ganz von früheren dichterischen Vorlagen emanzipiert, habe ganz aus eigner Seele und Phantasie geschöpft, hier war nichts vorher, das auch Gunlöd hieß," gab Cornelius die Gewißheit, daß er nach wie vor auf seinem eigensten Weg weiterschreite. So heiß es ihn nach der musikalischen Ausgestaltung der Dichtung verlangte, so gelang es ihm in den nächsten Jahren dennoch nicht, sich einmal einige Monate ganz und ausschließlich an das große Werk hingeben zu können. Er sah die Vollendung der dritten Oper „wie das Gestirn der heiligen drei Könige über sich leuchten", vor Abirrung sicher genug, aber ungewiß, wann das ersehnte Ziel erreicht werde. Die neue beglückende Häuslichkeit, die durch die Geburt eines Sohnes Carl Maria und einer Tochter Maria belebt wurde, gab ihm die reinste Stimmung zum Schaffen. Sein Amt aber, an der königlichen Musikschule, mit dem er es ernst nahm, die vielverwünschte „Schulmeisterei", schränkte die Möglichkeit schöpferischer Arbeit auf wenige Stunden und die Ferienzeiten ein. Und die Erfindungs- und Gestaltungskraft des Künstlers ließ sich nicht ausschließlich auf die „Gunlöd" sammeln. Seiner alten Überzeugung, daß er nur berufen sei, für Bühne, Kirche und Haus, nicht für den Konzertsaal zu schaffen, blieb er auch in dieser letzten Periode seines Lebens völlig getreu. Neben der Oper „Gunlöd" entstand zwischen 1868 und 1874 eine herrliche Folge weihevoller Chöre, geistlicher und weltlicher Lieder und Duette, in denen allen die innere Fülle seiner melodischen Erfindung, die Tiefe seines poetischen Gefühls, die edle Einfachheit und energische Ursprünglichkeit seiner Formgebung zutage traten. Keuschheit und Glut, Ernst und Andacht, Weihe und Humor seiner Natur spiegelten sich in diesen kleineren Stücken. Die Freundschaft Carl Riedels, der es als schönste Pflicht ansah, die neuen Kompositionen von Peter Cornelius, soweit sie in den Kreis des großen Leipziger Chorvereins fielen, der seinen Namen trug und noch heute trägt, sofort und mit aller Pietät aufzuführen, ermutigten Cornelius in jedem Betracht.

Der Briefwechsel mit Carl Riedel zeigt, daß Platens ernstbescheidenes Selbstlob: „Die Kunst zu lernen war ich nie zu träge" nach wie vor auch sein Wahlspruch blieb, und immer wieder rühmte er, welche Befriedigung, welche Entschädigung für so manche innerlich verzagte Stunde ihm die Sympathien und die Begeisterung des Riedelschen Vereins für seine Kompositionen gewährten.

Es war für ihn in allem Betracht die glückliche Zeit angebrochen, in der das langsam geglühte Erz eines tiefen und ursprünglichen Schaffensdranges in raschen Fluß kommt. Die Chorkompositionen, die mit den „Trauerchören für Männerstimmen" (Op. 9) begonnen hatten, traten bis zu dem „Liebe" überschriebenen Zyklus von drei geistlichen Dichtungen des Angelus Silesius (Johann Scheffler) in musikalisch verklärenden acht- und sechsstimmigen Chorliedern des Op. 18 in fast ununterbrochener Folge hervor. Es gelangen dem Komponisten Stücke wie „Mitten wir im Leben sind", von dem H. Kretzschmar geurteilt hat, „es ist wirklich ein kleines Wunder. Ich kenne einen großen Teil der Chorliteratur gründlich, aber ich wüßte nicht zu sagen, was man diesem kleinen Satze an die Seite setzen sollte" (Musikalische Vorträge II, S. 250), „Der Tod, das ist die kühle Nacht", der mächtige Männerchor „Der alte Soldat" und die drei rührend schönen, sanftbewegten Chorlieder „Liebe, dir ergeb ich mich", „Ich will dich lieben, meine Krone", „Thron der Liebe, Stern der Güte", von denen Cornelius mit Recht rühmte: „es sind drei echte gute Lieder." Der Erfolg einzelner dieser Kompositionen lenkte ihn so wenig von der Arbeit an seiner „Gunlöd" ab, als er sein leidenschaftliches Verlangen nach späteren musikalisch-dramatischen Wirkungen hemmte. „Weißt Du nicht," hieß es in einem Briefe vom 5. November 1873 an mich, „daß ich über die „Gunlöd" hinaus, die ich doch mit Herzblut tränke, von einem Musikdrama träume, das alles enthält, was ich in „Cid" und „Gunlöd" gewonnen zu haben glaube und daneben so ganz und allein mein ist, wie der „Barbier". Wer lebt, wird's schauen!" Auch sonst kehrten solche Laute heller Zuversicht, noch vieles schaffen, eine noch höhere Stufe seiner Kunst ersteigen zu können, in Briefen der letzten Münchener Jahre wieder. Carl Riedels wohlgemeintem Rate, sein Heil in einem Quartett oder in der Kammermusik über-

haupt zu versuchen, setzte er den Ausruf entgegen: „Ans Drama, zum geliebten Drama, auf die verfluchten Bretter zurück, — dahin beflügle dich, mein Kiel“ (An Carl Riedel. 26. Dezember 1872. Briefe II, S. 707). So oft auch seine Entwicklung gehemmt worden war, sie war eine durchaus organische geblieben.

Die alte Sehnsucht des Freundes in die Weite und Ferne war jetzt, wenn auch nicht erloschen, so doch sehr gedämpft. 1868 führte ihn die Einladung Richard Wagners nach Triebschen bei Luzern und an den Vierwaldstättersee, im Frühling 1869 reiste er gemeinsam mit seinem Bruder Carl nach Paris und hielt sich einige Wochen hindurch in der französischen Hauptstadt auf. Im Mai 1872 wohnte er der Grundsteinlegung des Wagnerschen Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth bei, die ihn mit stolzen Hoffnungen auf die Zeit erfüllte, wo in dem neuen Bau der „Ring des Nibelungen“ aus der Partitur auferstehen würde. Im Mai 1873 kehrte er zum sechzigsten Geburtstag Wagners, bei dem das kleine lyrische Spiel „Künstlerweihe“ vorgeführt wurde, wieder nach Bayreuth zurück. Seine eigentlichen Ferien, vom Juli bis zum September, verbrachte er, mit Weib und Kind, teils an stillen Orten in der Umgebung von München, in Bayerbrunn, Bogenhausen, in Bernau am Chiemsee, oder wie 1871 und 1874 „am heimischen Rhein“ in der Vaterstadt Mainz. Diese Ferienwochen wurden stets reicher und ergiebiger, mit der Lust des Schaffens wuchs das Gefühl des Gelingens. Es schien dem Dichterkomponisten möglich, als er zu seinen letzten Ferien von München nach Mainz aufbrach, in den Sommer- und Herbstmonaten seine „Gunlöd“ zu vollenden. Trotz mancher störenden und warnenden Anzeichen glaubte er sich körperlich so gesund, als er geistig unzweifelhaft war. Aber der in Mainz bei einer ganz ungefährlichen Krankheit eines seiner Kinder zugezogene Arzt erkannte, daß Cornelius' Leben schon seit längerer Zeit von einem tückischen Übel (dem Diabetes melittus) schwer bedroht sei und drang auf eine Kur in Neuenahr, während deren sich sein Zustand stetig zu bessern schien. Hier in Neuenahr schuf der Künstler seine letzte Komposition, das tiefsinnige, einstimmige Chorlied: „So weich und warm hegt dich kein Arm, als wenn die Mutter dich umfängt.“ Aus dem Gedicht des Jugendfreundes Paul Heyse klang ihm die Sehnsucht nach der

zurückliegenden Kindheit und wandelte sich zur Todesahnung. Bald nach der Rückkehr in die Vaterstadt erlag Peter Cornelius einem erneuten Anfall seiner Krankheit und entschlief am 26. Oktober 1874, abends 10 Uhr zu Mainz.

Tiefe, schmerzliche Bewegung rief die Kunde seines frühen Scheidens in den Herzen zahlreicher Freunde hervor; jeder, der ihn gekannt, ihm irgend näher gestanden hatte, fühlte, daß er einen unersetzlichen Verlust erlitten habe, daß ein besonderer Lichtstrahl in seinem Dasein ausgelöscht sei. Bei Empfang der Todesnachricht traten jedem, mit dem Bild des Freundes, auch besondre Eindrücke von Tagen und Stunden vor die Seele, die wie seine Lieder, seine Gedichte, ganz Cornelianisch waren. Vor meiner eignen wehmütigen Erinnerung stand der letzte Abend, den ich zehn Monate vor seinem Tode mit dem Unvergeßlichen verlebt hatte.

Im Dezember des Jahres 1873 verweilte ich einige Tage in München, und wie immer waren die glücklichsten und fruchtreichsten Stunden diejenigen, die mit Peter Cornelius verbracht wurden. Cornelius war in diesen Tagen in seiner goldensten Laune. Er vertraute mir, sich selbst ironisierend, daß er „die unvergleichliche weiche, wohlgepolsterte Stadt, wo es einem immer wohl wäre", die Goethes Treufreund in den „Vögeln" verlangt, in München wohl nicht gefunden habe, aber daß sich, solange die Isar und das Bier frisch schäume, doch leidlich daselbst leben lasse. Er war aller guten Scherze, wie großer, ernster Gedanken voll. Wir tauschten im täglichen Verkehr, wie jedes Jahr, Eindrücke, Gesinnungen, Urteile und leider auch schon Erinnerungen. So war der letzte Abend herangekommen, wo wir — auch Ludwig Schneegans war dabei — in seiner ländlich gelegenen Wohnung draußen vor dem Siegestor noch einmal beisammensaßen. Nach langen anregenden, mannigfach wechselnden Gesprächen bat ich ihn um eine seiner neuesten Kompositionen. Er setzte sich willig an sein Instrument und versuchte singend und spielend den Geist eines mächtigen Chorgesanges, voll Todesfreudigkeit und himmlischer Zuversicht, wiederzugeben. Sein durchgeistigtes, verklärtes Gesicht sehe ich noch vor mir, wie er zwischen den flackernden Lichtern saß und mit unzulänglicher Stimme, aber ergreifend seine gewaltige Komposition

jenes Eichendorffschen geistlichen Gedichts sang, das „Der Soldat“ überschrieben ist:

Und wenn es einst dunkelt,
Der Erd' ich bin satt.
Durchs Abendrot funkelt
Eine prächtige Stadt.
Von den goldenen Türmen
Singet der Chor:
Wir aber stürmen
Das himmlische Tor!

Mit dem Eindruck dieses Gesanges bin ich von ihm geschieden. Wenn die goldene Stadt leuchtet und funkelt, wem möchte man lieber in ihr begegnen, als dem reinen, liebenswürdigen Menschen, dem herrlichen Künstler!

So oft man der Erscheinung, des Lebens und Strebens von Peter Cornelius gedenkt, kehrt auch die Erinnerung an den Zauber, an das helle Licht wieder, die von seiner Persönlichkeit ausstrahlten. Hunderte haben sich von jenem Zauber berühren, von der sonnigen Heiterkeit seines Wesens anstrahlen lassen, nur wenige haben alles im dankbaren Gemüt bewahrt, aber die wenigen suchten auch die Augen der rasch vergessenden Welt immer wieder auf die Gestalt und die dauernden Zeugnisse seines künstlerischen Daseins hinzulenken. Und da, wie Carl Cornelius, der Sohn des Meisters, dreißig Jahre nach dem Tode seines Vaters so schlicht als schön gesagt hat: „durch diese laute Zeit ein heimliches Verlangen nach Beruhigung, Vereinfachung, Verinnerlichung geht“ (Offner Brief an Generalmusikdirektor Felix Mottl von C. M. Cornelius. Süddeutsche Monatshefte. 9. S. 770), so darf man hoffen, daß die lebendige und unvergängliche Nachwirkung des liebenswürdigen Menschenbildes mit seinen besten Schöpfungen sich bald auf breitere Schichten erstrecken kann, wenn es auch richtig bleibt, daß Peter Cornelius „kein Künstler für die große Menge war noch je sein wird“.

Ihre tiefsten Wurzeln hatten die hohe Gesinnung, die unwandelbare Kunstbegeisterung und die menschliche Liebenswürdigkeit des Dichters und Musikers in einer ungeheuchelten, innerlichen Frömmigkeit. Das schöne Wort, das er in schlimmer, drangvoller Zeit in sein Tagebuch schrieb: „Ich weiß, daß Gott mich nicht aufgibt, wenn ich mich nicht aufgebe“ war der schlichte Ausdruck eines Ge-

fühls, das durch sein Leben ging. Daß Peter Cornelius Katholik war und sich, selbst unter dem Einfluß herber Zweifel und schwerer Kämpfe nicht, niemals völlig von seiner Kirche löste, obschon ihm ultramontane Neigungen und fanatischer Glaubenseifer immer gleich fremd, ja unverständlich blieben, daß ihn die Erinnerungen und Stimmungen gläubiger Kindheit auch in der Andacht und Weihe überkamen, zu der sich sein Geist erhoben hatte, erachtete er jederzeit als ein Glück. Und er durfte dies um so mehr, als seine Lebenslust, das frohe Gefühl aller Schönheit der Welt und jeder irdischen Herrlichkeit mit seiner Sehnsucht nach dem Ewigen und seiner Ehrfurcht vor dem Unerforschlichen, wie vor allem Erhabenen und Heiligen, immer Hand in Hand ging. Ein geborener Sanguiniker, jederzeit geneigt den „Keim des Guten im Übel" zu erkennen oder zu suchen, immer oder doch immer wieder zum Vertrauen gegen die Menschen, die guten Willens sind, gestimmt, königlich denkend, großsinnig, schwungvoll, stolz, aber bescheiden vom Leben fordernd, stellte Cornelius, vielleicht zum letzten Male, den Typus des warmherzigen, hochgemuten Künstlertums einer früheren Periode dar, das bei mäßigem Glück doch gewiß blieb, an der Tafel der Götter zu sitzen. Seine Briefe schütten ein Füllhorn gewinnender Züge, wunderbarer tiefer Innerlichkeit über uns aus und sagen doch denen, die ihn gekannt haben, kaum etwas Neues. Denn die ganz besondere, ganz individuelle Mischung von unversieglicher Güte, von fröhlicher Begnügsamkeit in äußeren, von höchsten Ansprüchen und durchgebildetstem Geschmack in geistigen Dingen, die seines Wesens Kern war, trat im lebendigen Verkehr, in seiner Sprechweise beinahe noch stärker und fesselnder zutage, als in seinen Briefen, einen so kostbaren Schatz diese auch bilden. Seine durch nichts zu erschütternde Zuversicht, daß der Gute zuletzt auch klüger sei, als der Schlimme, gab seinem Humor einen ganz eigenen Schimmer, es war in ihm ein stärkeres Element der Rührung enthalten, als in andern humoristisch gestimmten Naturen. Sein Witz aber trug fast immer die Färbung treuherziger Schalkhaftigkeit, sein Spott blieb gutmütig und bei aller geistigen Schärfe lehnte sich in seiner Seele leicht etwas gegen erbarmungslosen Hohn und jede Satire auf, die ihm vergiftet schien. Das Bewußtsein zu großer Nachgiebigkeit gegen die Forderungen herrischer Freundschaft oder unbewußter

Selbstsucht, gab Cornelius einen Ton fröhlicher Selbstironie, mit dem sich ein leiser elegischer Anhauch paarte, einen Ton, der keinem, der ihn vernommen, je aus Sinn und Seele kommen wird.

Das Gleichgewicht des poetischen und musikalischen Talents in Cornelius' Künstlernatur gehört zu den eigentümlichsten Erscheinungen der neuern Kunstgeschichte. Wenn es zuzeiten den Anschein hat, als habe Cornelius selbst dem Dichter in sich den Vorzug vor dem Musiker gegeben, so darf man nicht übersehen, daß er seinem „Dichten" auch die eigentlich zeugende, erfindende Gestaltungs- und Stimmungskraft seiner Kompositionen hinzurechnete. Charakteristisches Zeugnis dafür geben unzählige Stellen seiner Briefe, so der an Carl Gille vom 12. April 1865, wo er ausruft: „Ich sag' Euch, Gille, mein Traum der Chimene mit Schlußchor, das hat ein Mensch gedichtet, in dem ein Stück Geist lebt. Von dem dürfen wir Besseres erwarten!" oder der frühere an seine Schwester Susanne (München, 19. August 1863), wo es heißt: „Wenn ich wie heute den ersten Akt (des „Cid") so im ganzen wieder durchgehe und durchfühle, so finde ich ihn ganz herrlich. — Ja, Herz, dann fühle ich mich wieder als Dichter, als ein Herz, das ein paar hundert Jahre länger fortschlägt als die andern. Dann sag' ich mir: wart' Marpurg, wart' ihr andern alle, wir wollen einmal zuletzt sehen, wer da oben steht: ihr armen Handwerker oder ich Stück Geist."

Nichtsdestoweniger wird es niemand beifallen, den Musiker in ihm gering anzuschlagen, ja es fehlt nicht an Beurteilern, die seiner spezifisch-musikalischen Erfindungs- und Gestaltungskraft den Vorzug vor dem Vermögen und Können aller gaben, die der Weimarischen Schule angehörten. Bei Lebzeiten des Komponisten ließen sich nur vereinzelte Stimmen zu seinen Gunsten vernehmen, nach seinem Tode haben Richard Pohl (Lebensbild. „Neue Zeitschrift für Musik" 1874), Felix Dräseke (Peter Cornelius und seine hinterlassenen Werke. „Neue Zeitschrift für Musik" 1876 Nr. 46—52, 1877 Nr. 1—2), Felix Mottl (Der Barbier von Bagdad. „Musikalisches Wochenblatt" 1878), Hermann Kretzschmar (Peter Cornelius. Musikalische Vorträge. Herausgegeben von Paul Graf Waldersee. II. Bd. Heft 20. Leipzig 1880. Breitkopf und Härtel), Adolf Sandberger (Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius. Leipzig 1887, C. F. Kahnt Nachfolger), Max Hasse und zahlreiche andre, zum Teil in umfassendster,

alle in rühmender Weise das Wort für ihn ergriffen. Aus Kretzschmars schon herangezognen Ausführungen tritt sowohl das Wechselverhältnis zwischen dem Dichter und Musiker, als die selbständige Wertung des letzteren klar und entscheidend hervor. „Es verbindet ihn," sagt Kretzschmar, „ein Zug innerer Verwandtschaft mit Goethe und unter den Musikern mit Franz Schubert. Die Neigung zum Konkreten und zu bestimmten Phantasiebildern leitete auch seine Wahl, wenn er die Dichtungen anderer zur Komposition nahm. Wie er die Andeutungen des gegebenen Situationsbildes allerdings ausführt und nach ihnen ganz Neues schafft, das beweist eine Kraft der Phantasie, eine Energie und Tiefe der Anschauung, die ihn zu einem Großen unter den Künstlern machen und auch seine spezifisch musikalische Begabung mächtig angefacht und weit über die ihr an und für sich eigne Höhe gehoben haben. Der Musiker in Cornelius zeigt den bedeutenden Menschen. — Über den poetischen Gehalt von Cornelius' Kompositionen ist kein Wort zu verlieren. Die allgemeine menschliche Begabung macht jedoch den Künstler nicht aus und auch auf dem besten Fundament kann er ohne die Herrschaft über Formen und Handwerkszeug nichts bauen. Letztere aber besaß Cornelius und zwar weit über gewöhnliches Maß hinaus. Er wußte sie so leicht und so sicher zu handhaben, daß sich ihm die Mittel der Darstellung immer nach höheren Zwecken fügten und schmiegten, daß sie ihm schließlich in einer Mannigfaltigkeit vorlagen, die ihm die größte Freiheit ermöglichte und ihm auch häufig erlaubte, sie in einer Weise zu verwenden, für die es kein Muster gab. — Ebenso geläufig und souverän verfügte er auch über den kontrapunktischen Stil."

Was Kretzschmar hier mit Bezug auf Cornelius' Lied- und Chorkompositionen urteilt, gilt im gleichen, ja in erhöhtem Maße wohl auch für seine dramatisch-musikalischen Werke. Ihre dichterische Grundlage ward so aus der innersten Natur, der subjektivsten Lebensfülle, der phantasievollen Anschauung des Künstlers gewonnen, die Situationen und Gestalten sind in allen drei Operndichtungen so von dem Vorgefühl ihrer musikalischen Beseelung und Verklärung umhaucht, daß man leicht nachfühlt, wo der poetische Musiker schon beim Textgerüst Leben und Tiefe der musikalischen Ausgestaltung ahnte und warum er, ohne den leisesten Verlust an Frische und

warmer Unmittelbarkeit, Jahre hindurch in seinen Opernstoffen leben konnte. Gewiß, keiner ist vollkommen, doch ein Ringen nach Vollkommenheit, wie es Cornelius zu eigen war, verbürgt innerhalb der Schranken des individuellen Talents ein Höchstes an selbständiger Schönheit und Wirkung. Der Dichtermusiker würde sich als Opernkomponist ohne Frage zu den kleinen deutschen Meistern gezählt haben und wenn unter den großen nur Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und Wagner verstanden werden, ist dagegen nichts zu erinnern. Allein ruft man sich die drei so grundverschiedenen dramatisch-musikalischen Schöpfungen Cornelius' ins Gedächtnis, so handelt es sich doch um eine Summe von ursprünglicher Melodik, von echter musikalisch-dramatischer Charakteristik, von intimer und bestrickender Innigkeit, von genialer Steigerung und Wirkung, um einen so ganz eignen, so ganz persönlichen Stil, der immerhin in dem humoristischen „Barbier von Bagdad" und den weihevollen Bruchstücken der „Gunlöd" zu seiner höchsten Reife und seinem feinsten Reiz gelangt sein mag, daß wir sagen müssen: unter den kleinen Meistern war Peter Cornelius einer der reichsten, den großen am nächsten verwandten. Hier wie überall entscheiden zuletzt nicht die Einzelheiten, sondern der Kern der innern Persönlichkeit, der schöpferisch-lebendigen Individualität, ein Kern, den das Publikum und die Techniker in allen Künsten gemeinsam für etwas Gleichgültiges, Untergeordnetes erklären, dessen Vorhandensein aber allein die Dauer und die Nachwirkung künstlerischen Schaffens verbürgt. Vor jede Ausgabe, ja vor jede Beurteilung der drei Opern „Der Barbier von Bagdad", „Der Cid" und „Gunlöd" dürfte man Robert Schumanns tiefsinniges Wort schreiben: „Die deutschen Komponisten scheitern meist an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publikum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter."

Der Dichterkomponist war, wie ein selbständiger, gehaltvoller, nach dem Kranz der Meisterschaft ringender Musiker, so auch ein

völlig selbständiger, naturfrischer, tiefinnerlicher und an den reinsten Mustern seiner Kunst gebildeter Lyriker. Die Sammlung seiner „Gedichte“ spiegelt im Reichtum ihrer Gefühle und Stimmungen, ihrer Bilder und Naturlaute, ihrer Rhythmen und Verskünste, im schlichtesten Ausdruck des bewegten tiefen Gemüts, wie im übermütigsten Spiel der Lebensfreude und des Humors, nicht reiner und schöner, aber so rein und schön wie Cornelius' Tonschöpfungen das seelische Leben und den ganzen Wert des Menschen wie des Künstlers wieder. Von der Jugend bis zum Mannesalter blieb ihm das Talent und das Bedürfnis, das eigne Glück und Leid, die Sehnsucht seines Herzens, wie die keckere Regung der heiteren Laune in poetischer Form auszusprechen. Alle Eindrücke und Erfahrungen, Wonnen und Schmerzen einer rastlosen irdischen Pilgerschaft prägen sich in seinen Liedern und Tagebuchblättern, seinen lauten Festgedichten und stillen Träumen aus, über allem aber liegt der Hauch einer gläubig und liebevoll gebliebenen Seele. Das Goethische „Hier ist Rhodus, tanze Du Wicht und der Gelegenheit schaff ein Gedicht!“ war für ihn gesprochen, die Gelegenheit mußte ihn freilich tiefer berühren. Zum virtuosen Spiel, obschon er ein Talent, ja einen Zug dafür in sich verspürte, mochte er seine Phantasie und seine improvisatorisch lebendige Form- und Sprachbeherrschung nur selten brauchen. Zwar wird von solchen Spielen da und dort berichtet und einzelne Blättchen haben sich erhalten, die einem geselligen Anlaß oder augenblicklichen Einfall entstammten. Das eigenste Wesen auch seiner poetischen Kunst aber blieb quellendes Leben, wahre Ergriffenheit des Gemüts, rührende Weichheit neben beherztem Lebensmut und hochfliegendem Enthusiasmus. Innere Verwandtschaft des Schauens und Fühlens, nicht Nachahmungstrieb, rückt einen Teil seiner Naturbilder und Liebeslieder an Goethische und Rückertsche Poesie heran. Auf dem uralten Boden deutscher Lyrik, der sinnvollen Anwendung des Naturbilds auf Gemütszustände, fühlte Cornelius sich heimisch, insofern mag man bei ihm, wie bei Hoffmann von Fallersleben, Wilhelm Müller und zahlreichen anderen, von Verwandtschaft mit dem Volkslied sprechen. Allein damit wäre seine Lyrik so unzulänglich charakterisiert, als mit dem Hinweis auf Rückerts „Liebesfrühling“ oder Reinicks rheinische Lieder. Ein durchaus

individuelles, Cornelius ausschließlich und einzig gehöriges Element waltet in der Mehrzahl seiner Gedichte und erhebt ihn zu den Lyrikern nach eigenem Recht. Wenn auch in aller Kunst und Dichtung zuletzt nur das höchsten Wert behält, „was man persönlich rätselhaft empfangen hat und was kein anderer mit einem teilt," so fehlt dies Etwas in Cornelius' besten Gedichten nie, obschon es nicht mit Bewußtheit in den Vordergrund gedrängt ist. Die gesunde Einfachheit seines Poetentums schloß viel geistige Vornehmheit ein, verbot ihm aber, allzuängstlich auf den Augenblick zu warten, in dem der letzte tiefste Ton seiner Seele klingend zutage trat. Er unterschied sehr fein zwischen den Gedichten, die von diesem letzten tiefsten Ton durchdrungen waren, verwarf indes auch die leichtern Klänge, die sein Gefühl und seine Stimmungen rein und klar ausdrückten, nicht. Die schönsten seiner Lieder und Bilder haben einen leisen Schimmer träumerischer Wehmut, neben denen sich die frisch bewegten, hellen und heitern, doch wie Schwestern ausnehmen, die gleiche Züge tragen und nur aus andern Augen in die Welt blicken.

Hinter Tonschöpfungen und Gedichten erhebt sich am Ende wieder die Gestalt des Freundes und für die, die ihn gekannt haben, erwacht die so lang schon verstummte, herzbewegende Stimme. Ja ich wähne, daß selbst diese Stimme in Liedern wie „Löse Himmel meine Seele," „Ich war zum Scheiden stumm bereit," „Halb Dämmerschein, halb Kerzenlicht," „Wie's daheim war," in Gedichten wie „Der müde Stern" und „Künstlertraum" unlöslich gebannt sei und jedem, der diese Weisen recht liest, in Ohr und Herz klingen müsse. Doch wie dem immer sei, die Auferstehung, die Peter Cornelius in den letzten anderthalb Jahrzehnten gegönnt worden ist und die seine Schicksale wie sein Schaffen aus dem großen Meere des Vergessen- und Verschollenseins heraushebt, reiht sich zu den leuchtendsten Blättern neuerer Kunstgeschichte. Und jede Erinnerung an ihn darf heute mit der frohen Gewißheit schließen, daß die Anerkennung, die ihm nunmehr zuteil geworden ist, den kühnsten Träumen und stolzesten Hoffnungen entspricht, die der Dichtermusiker in den lichtesten Stunden seines Lebens wohl gehegt hat.

Beim Erdengetriebe
Wo nichts ſteht feſt,
Im Herzen die Liebe
Das iſt das Beſt'.

Mein Leben und Treiben
Nennt's gut oder ſchlecht,
Eins muß mir doch bleiben:
Mein Lieben war echt.

Und wenn einſt, ihr Lieben,
Ein Kreuz ihr mir ſetzt,
Sei nichts drauf geſchrieben
Als: Treu bis zuletzt!

Ich war ein Blatt am grünen Baum.
Von Lüften leis umfangen,
Und bin im Wind, im Wellenſchaum,
Vergangen.

Ich war ein Licht, gab hellen Schein
Und ſprühte goldne Funken;
Im Dunkel iſt die Flamme mein
Verſunken.

Ich war ein Hauch, ich war ein Ton,
Von Luſt und Schmerz durchdrungen,
Nun iſt es ſtill, nun bin ich ſchon
Verklungen.

Lieder.

1844—1874.

Ein höchstes Glück, das uns versagt hienieden.

Ein höchstes Glück, das uns versagt hienieden,
Ein reinster Wunsch, dem nie Erfüllung lacht,
Ein liebstes Herz, von dem wir schroff geschieden,
Ein schönster Traum, aus dem wir bang erwacht,
Ein härt'ster Kampf, dem nimmer winket Frieden,
Ein schwerstes Opfer, blutend dargebracht:
Verschlungne Wurzeln sind es eines Baumes,
Der Blüten trägt in Welten höh'ren Raumes.

Könnt' ich die schönsten Sträuße winden.

Könnt' ich die schönsten Sträuße winden,
Dir wünscht' ich dennoch schönren Strauß;
Könnt' ich die schönsten Lieder finden,
Sie sprächen doch mein Herz nicht aus.

Was auch aus freier Brust wir reden,
Ein Tiefstempfundnes sagt sich nicht,
Es gibt ein reiches Blumeneden,
Aus dem man keine Sträuße bricht.

O nimm zum Strauß, den ich gebrochen,
Zum Worte, das umsonst sich müht,
Was ungepflückt, unausgesprochen
In meiner Seele dir erblüht.

Wieder möcht' ich dir begegnen.

Wieder möcht' ich dir begegnen,
Wieder ſchauen deinen Blick;
Aber was auch mein Geſchick,
Deine liebe Seele will ich ſegnen.

Leben möcht' ich dir zu Füßen,
Blumen ſtreuen vor dich hin;
Aber, ob ich ferne bin,
Deine liebe Seele will ich grüßen.

Blieb' ich ewig auch vertrieben,
Meinem reinſten Glücke fern,
Deine Seele iſt mein Stern,
Deine liebe Seele will ich lieben.

Ich möcht' ein Lied dir weihn.

Ich möcht' ein Lied dir weihn,
Das ſollte leis nur hallen,
Doch, ob auch ſchlicht und klein,
Dir überaus gefallen,
Und von den Liedern allen
Dein Lieblingsliedchen ſein.

Du ſäng'ſt es immer zu!
Am hellen, heitren Morgen,
Des Nachts, in ſüßer Ruh'
Vor Sturm und Leid geborgen
Sängeſt in Luſt und Sorgen
Dein Lieblingsliedchen du.

Und allen wär's verhehlt,
Die nach dem Liede fragen,
Daß längſt mein Herz mir fehlt,
Daß es mit ſeinem Schlagen
In Wonne und Verzagen
Dein Lieblingslied beſeelt.

Mit Sirenenlippen lade.

Mit Sirenenlippen lade
Hold mich nicht in deine Näh'!
Willst du nicht im Tau der Gnade
Stillen meines Herzens Weh.

Locke nicht mich in die Schwüle,
In die Glut, die dich umringt,
Gönne Schatten mir und Kühle
Fern, wohin dein Aug' nicht dringt.

Stürzen will ich unerschrocken
In die Glut, gebietest du,
Aber erst mit deinen Locken
Binde mir die Augen zu.

Wollt ich's in Liedern sagen.

Wollt ich's in Liedern sagen,
Was mich entzückt,
Die Leute würden mich fragen:
„Bist du verrückt?"

Und ob ich auch Lust und Klagen
Verschweigen soll,
Mein Herz will mich leise fragen:
„Du bist wohl toll?"

O höre auf zu schlagen,
Sei stumm und starr,
Sonst muß ich mir selber sagen:
„Du bist ein Narr!"

Ein Kuß.

1.

Geſegnet ſei deines Mundes Hauch
Er wehe wie vom Roſenſtrauch.

Geſegnet ſei deines Mundes Wort
Beglückend tön' es fort und fort.

Geſegnet ſei deines Munds Geſang
O ſinge fröhlich die Welt entlang.

Und fröhlichem Lied zum ſchönſten Schluß:
Geſegnet ſei deines Mundes Kuß.

2.

Honig mag den Lippen munden,
Aber Gift muß uns verwunden,
Und wenn nun auf einmal trifft
Honig uns und ſüßes Gift,
Sag' wie ſoll das arme Herz geſunden?

Träume nach in vollen Stunden,
Was du augenblicks empfunden,
Faſſe in ein klingend Lied,
Was dir flücht'ges Glück beſchied
Und am vollen Klang wirſt du geſunden.

3.

Daß dein Mund mir's nicht verweiſe
Wenn ich leiſe
Flücht'ges Glück
Singend preiſe;
Aber forderſt du zurück,
Was beklommen
Ich genommen,
Sollſt von Herzen du's zurückbekommen.

Glühwurm und Lerche.

Glühwurm und Lerche haben
Geſchloſſen einen Bund,
Zu preiſen Gottes Gaben
Bei Tag und zu nächt'ger Stund'.

Und wenn ſich müd' geſungen
Die Lerch', und ſucht ihr Neſt,
Dann ſteigt durch die Dämmerungen
Glühwurm zum Gottesfeſt.

O Herz, da darfſt du nicht fehlen,
Dir ward ja noch größere Macht!
Stimm' ein mit den Lerchenkehlen,
Und leuchte mit in der Nacht!

Fledermäuſe.

Was wollt ihr frech mir um die Stirn,
Ihr Fledermäuſe, ſchwirren?
Iſt's nicht genug, daß drinn' im Hirn
Die Sorgen mich verwirren?

Doch ſchwärmt nur, wenn der Tag entſchlief,
Auf aus dem Schuttgemäuer!
Ihr Sorgen, wühlt euch feſt und tief!
Die bange Nacht iſt euer!

Ich weiß, es kommt ein Morgen doch,
Ein ſtrahlenheller Morgen,
Dann kriecht ihr ſcheu ins tiefſte Loch,
Ihr Fledermäuſ', ihr Sorgen!

Prophetiſch iſt der Vögel Zug,
Doch nicht der nächtig grauen;
Am Morgen auf der Lerche Flug
Und Lieder will ich bauen.

Die goldengelbe Ginſterblum'.

Die goldengelbe Ginſterblum'
Blüht allerwegs jetzunder;
Das iſt kein blaues Wunder,
Das iſt ein golden Myſterium.

Der Frühling Zeus, der Bräutigam,
Zerriß die weiße Hülle,
Darin der Glieder Fülle
Die Erde barg voll holder Scham.

Entzückt empfindet Danaë
Den Schauer goldnen Regens,
Das iſt des Ginſterſegens
Weithin ergoßner Blütenſee.

Zog ich bei der Schnitterin.

Zog ich bei der Schnitterin
Leicht vorbei mit Singen,
Sah ſie lachend zu mir hin,
Ließ ein Lied erklingen.

Hört' ſie auf, ſo ſang ich fort,
Und dann ſang ſie wieder,
Kühl und ſchattig war der Ort,
Hell der Klang der Lieder.

Sah im Weiterziehn ich um,
Hielt ſie ein mit Mähen —
Glaube faſt, ich war recht dumm,
Daß ich nicht blieb ſtehen.

Blumenaugen.

Blumenaugen lügen nicht,
Wie auch Mädchenblicke lügen,
Blumenſprache kann nicht trügen,
Blumenaugen lügen nicht.

Wollt'ſt du, als ich gehn gemußt,
Keinen Blick mir zugeſtehen,
Hat mich freundlich angeſehen
Doch die Roſ' an deiner Bruſt.

Wenn beim Wandern ohn' Erbarmen.

Wenn beim Wandern ohn' Erbarmen
Glut und Staub gequält mich hatten,
Sehnt' ich mich nach Wein und Schatten
Und nach Raſt in ſchönen Armen.

Um vom Froſte zu erwarmen
Nach des Winterwegs Beſchwerde,
Sehnt' ich mich nach hellem Herde
Und nach Raſt in ſchönen Armen.

Ob mich aus dem Mückenſchwarme
Oder aus dem Schwarm der Flocken,
Schatten oder Flammen locken,
Heiß und kühl ſind ſchöne Arme.

Schöne Meßnerin.

Schöne Meßnerin!
Holde Führerin
Durch die Kirche unſrer lieben Frauen!
Eh' von hier ich ſchied,
Will ich dieſem Lied
Einen flücht'gen Gruß an dich vertrauen.

Mit beredtem Mund
Gabeſt du mir kund,
Wer die ſchönen Bilder all erſonnen,
Zogſt mein Augenmerk
Auf manch Meiſterwerk,
Auf viel hohe Heil'ge und Madonnen.

Doch die Ruhe, traun!
Fehlte mir zum Schau'n,
Seit ſo lieblich du vor mich getreten;
Sah mit halbem Sinn
Nach den Heil'gen hin,
All mein Schau'n war ein zerſtreutes Beten.

Denn die Heil'gen dein
Sind von Holz und Stein,
Wie ſie hoch die Seele auch erheben;
Deiner Stimme Klang,
Und dein Blick, dein Gang
War ſo voll von Reiz und regem Leben!

Stolz mein Silberſtück
Wieſeſt du zurück,
Wollteſt kaum der Gabe dich bequemen;
Aber Liederſold
Iſt nicht Geld und Gold,
Wirſt ihn dankend, wirſt ihn lächelnd nehmen.

Schöne Meßnerin!
Wenn ich ferne bin,
Soll dein Angedenken nicht verfliegen;
Oft noch denk' ich dein
Und der Ringelein,
Die sich schelmisch an die Wange schmiegen.

Schöne Meßnerin!
Wenn ich ferne bin,
Mög'st auch du Erinn'rung noch mir schenken,
Wenn die Glocke klingt,
Hell ihr Ave singt,
Manchmal im Gebete mein gedenken.

Versteckte Liebe.

Ich verstecke meine Liebe
Auf ein Blättchen dieses Buches,
Daß des flüchtigen Besuches
Dauerndes Gedenken bliebe.

Tage gehen, Monde gehen,
Jahre gar, du wirst indessen
Ganz des kleinen Buchs vergessen,
Kaum mit einem Blick es sehen.

Aber einst in stillen Tagen
Locken dich die Goldschnittrände,
Nimmst es wieder in die Hände,
Seine Blätter umzuschlagen.

Und dann wirst du lächelnd lesen,
Das bekannte, neu entdeckte,
Laut gesungne, fein versteckte
Lied, wie gut ich dir gewesen.

Wiegenlied.

Fragſt du mit den Äugelein,
Was da glänzt am Himmelszelt?
Kind, es iſt das Licht der Welt,
Und dein eigen ſoll es ſein;
Sonn' und Mond mit ihrem Schein,
Alles iſt dein!
Schlafe nun ein, ſchlaf ein!

Fragſt du mit den Äugelein,
Was da draußen blüht und lacht?
Kind, es iſt des Lenzes Pracht,
Und ſie blüht für dich allein;
Blum' und Blatt in Flur und Hain,
Alles iſt dein!
Schlafe nun ein, ſchlaf ein!

Fragſt du mit den Äugelein,
Wer dich wiegt, und wer da ſingt?
Kind, o lauſche, wie es klingt,
Und im Lauſchen ſchlumm're ein;
Lied und Herz und Seele mein,
Alles iſt dein!
Schlafe nun ein, ſchlaf nun ein.

Lenzeszeit, luſtgeweiht.

Lenzeszeit, luſtgeweiht!
Haſt mit Wonnen mir das Herz berauſchet!
Goldnen Rat, ſüße Tat
Hab' ich von der Nachtigall erlauſchet.

Schmetterling koſend hing
An der Blüt', umweht von Frühlingswinden;
Liebesneid, ſüßes Leid
Mußt' ich mit der Nachtigall empfinden.

Da erſcholl wonnevoll
Ihr Geſang, von Luſt und Schmerz durchdrungen;
Liebenſacht hatt' ich acht
Wie ſie ſang, und hab' es nachgeſungen.

Und ihr Neſt wohlig feſt
Baute ſie, beſtreut mit Blütenſtaube;
Moosbedeckt, dicht verſteckt
Wölbt' ich mir im Wald die Buchenlaube.

Nachtigall ſüß mit Schall;
Hat die Braut gelockt aus weiter Ferne;
Mich umdacht Waldesnacht,
Und im Dunkel glühn mir helle Sterne.

Alles ſtill! Wonne will
Nicht mit lautem Klang der Welt ſich zeigen;
Nachtigall! Süßen Schall
Haſt Du mich gelehrt und ſüßes Schweigen.

Du meiner Seele ſchönſter Traum.

Du meiner Seele ſchönſter Traum!
Du meiner ſchönſten Träume Seele!
Du Herz, dem ich mein Heil befehle!
Du Heil, wie ich es ahnte kaum!

Du meines Lebens ſchönſtes Lied!
Du ſchönes Leben meiner Lieder!
Aus Lied und Leben klinge wieder,
Was deine Liebe mir beſchied.

Du meines Lenzes Blüt' und Duft!
Du Lenz, dem reich mein Herz erblühet!
Du Stern, der mir am Himmel glühet,
Mein Himmel du voll Glanz und Luft!

O laß um deine Stirne gern
Der Liebe Glorie mich weben,
Mein Himmel du, mein Lenz, mein Leben!
Mein Heil, o du mein Lied, mein Stern!

Sonne und Regen.

Wenn Wolken leicht ſich legen
Der Sonne ums Geſicht,
Dann fällt wohl ein leiſer Regen,
Doch ſchimmernd im Sonnenlicht.

Wie oft dies Bild ich geſchauet,
Geſtern verſtand ichs zuerſt,
Als du mir weinend vertrauet,
Wie gar ſo fröhlich du wärſt.

Dein Gedenken mir im Herzen.

Dein Gedenken mir im Herzen
Iſt ein Zauber, eine Macht,
Daß mich wachend fliehn die Schmerzen,
Wenn im Traum ich dein gedacht.

Und das Wort aus deinem Munde
Iſt ein Evangelium,
Deſſen ſüße Hoffenskunde
Wieget alle Klagen ſtumm.

Für dein Bild iſt mir ein Zeichen,
Iſt ein Wort mir nicht bewußt,
Denn dein Bild iſt ohnegleichen,
Wie ſein Glanz in meiner Bruſt.

Ganz erträglich.

Man ſagt mir wohl, ich habe Launen:
Ich hör's und trag' es in Geduld.
Dir aber möcht' ins Ohr ich raunen:
Die Tadler ſind wohl ſelber ſchuld.

Es fragt ſich, ob die Spiegel taugen,
Erſcheint mein Weſen wie im Flor;
Im klaren Spiegel deiner Augen
Komm' ich mir ganz erträglich vor.

— — —

In deiner Nähe weil' ich noch.

In deiner Nähe weil' ich noch,
Ich weiß das Haus, die Türen;
Und wär' ich blind, ich fänd' es doch,
Braucht niemand mich zu führen.

Und soll's nicht sein, und kann's nicht sein,
Daß ich bei dir mag weilen,
Wer wehrt mir denn zu treten ein,
Die Trepp' hinauf zu eilen?

Und einmal muß ich's doch zuletzt,
Dir Lebewohl zu sagen,
Die Wangen bleich, doch unbenetzt,
Die Stirne hoch getragen.

Und dann ein kräftiger Entschluß,
Ein hastig Kofferpacken;
Dann auf dem alten lieben Fluß,
Ein Schiff mit weh'nden Flaggen.

Dann noch als letzte Liebesgunst
Ein flüchtig Tücherwehen,
Bis halb in Tränen, halb in Dunst
Die Bilder all vergehen.

Und dann viel fremde Städt' und Leut'
Und Burgen, moosverbrämet,
Doch nimmer, was mich so gefreut,
Und was mich so gegrämet.

Totenfeier.

Als trauernd ich am Sarge
Vergangnen Glückes saß,
Da kamen mit Trauerflören
Die Lieder herbei in Chören,
Wie gute Vettern und Muhmen,
Bekränzten den Sarg mit Blumen,
Und sagten dies und das.

Sie wußten viel Trost zu finden
Für meine herbe Qual,
Bedauerten mich gar herzlich,
Betrauerten mich gar schmerzlich,
Sie trugen Paar an Paare
Zum Grabe hin die Bahre
Nach traurigem Leichenmahl.

Nur ein paar treue Gesellen
Saßen in stillem Schmerz;
Doch als die Lieder gegangen,
Küßten sie Mund mir und Wangen
Mit unnennbarem Sehnen:
Das waren die alten Tränen,
Sie sanken mir stumm ans Herz.

Rosen möcht' ich gern dir brechen.

Rosen möcht' ich gern dir brechen,
Dir ein liebend Wort zu weihn;
Aber wo die Rosen sprechen,
Reden auch die Dornen drein.

Schweige denn so Dorn wie Rose,
Nur ein Wort voll sel'ger Scheu
Sage dir die dornenlose
Blaue Blume meiner Treu'.

So möcht' ich sterben.

So möcht' ich sterben,
Wie ich vom Mahle
Der Freunde heimlich
Hinweg mich schleiche;
Daß sie's nicht merken,
Während sie lustig
Ein Liedchen singen.
Wenn es zu Ende
Dann frägt wohl einer:
„Wo mag er hin sein?"
Dann heißt es: „Laßt ihn!"
Er ist nach Haus wohl,
Hatte genug just;
Oder es lockte
Leis ihn die Liebe.

So möcht' ich ſterben,
Wie ich noch einmal
Dann zieh' vorüber
An Liebchens Fenſter,
Haſtig zur Schwelle
Nieder dann knie,
Das Tor, das alte,
(Ich Tor, ich alter,)
Mit Küſſen deckend.

So möcht' ich ſterben,
Wie ich dann ſelig
Nach Hauſe taumle,
Und ſüß entſchlummernd
Der Freunde denke,
Und dein, du Liebchen,
Im Traum noch flüſtre:
Wie ſchön! Wie ſchön!

So möcht' ich ſterben.

Wiederkehr?

Die Jugend will ziehen
  In fernes Land
Und drückt mir im Fliehen
  Noch raſch die Hand.
So willſt du fort?
  O hör' ein Wort!
Noch ſtrömt durch die Glieder
  Das Blut mir heiß,
Noch hab' ich Lieder
  Zu deinem Preis,
Du kehrſt doch wieder?
    „Wer weiß!"

O ſei nicht ſpröde,
Du hold Geſicht!
Ich trage die Öde
Des Alters nicht!
Die ſchlimme Zeit
Voll Traurigkeit.
Mein Herz wird erkalten
In Froſt und Schnee,
Nur Gram wird walten,
Nur Leid und Weh —
O laß dich halten!
„Ade!“

Und willſt du entſchwinden,
So ſag' mir an,
Ob wieder dich finden
Mein Auge kann,
Ob ewiglich
Du meideſt mich?
Ob nie du in Treue
Dich mir vereinſt,
Daß dein ich mich freue,
Wenn du mir erſcheinſt
Im Glanz aufs neue?
„Dereinſt!“

Ihre ganze volle Seele.

Ihre ganze volle Seele
Senkte Liebchen in mein Herz,
Aber daß ich anderwärts
Nichts davon erzähle,
Hat ſie mir mit einem Kuß
Feſt den Mund verſiegelt,
Mir das Herz verriegelt,
Daß ich ſelig ſchweigen muß.

Du ſchöne Jugendzeit, o weh!

Du ſchöne Jugendzeit, o weh!
Du Liebesherrlichkeit, ade!
Du Liederſang, nun ſcheide!
Nun laß mich meinem Leide!

Du Sorg' und Luſt um einen Blick,
Du Herzensglück und Mißgeſchick,
Du ſüße Torheit, gehe!
Tief einſam ſei mein Wehe.

Ihr Stunden, drängt euch noch einmal
Um mich herum mit Luſt und Qual,
Dann laßt mich, ob ich weine,
Mit meinem Schmerz alleine.

Der Herbſt, der in den Winter eilt,
Reißt mich von hinnen unverweilt;
Der Zeit und meine Flammen,
Sie löſchen aus zuſammen.

Der Winter iſt nun mein Kumpan,
Sieht mich ſo ſtill vertraulich an,
Beſtreut mit ſeinen Flocken
Das Haus mir und die Locken.

Er webt ſein Linnen, emſig ſtill,
Und breitet, wenn ich ſchlafen will,
In einer dunklen Ecke
Um mich die weiße Decke.

Du ſchöne lichte Welt, o weh!
Du blaues Himmelszelt, ade!
Du Lieb' und Luſt ich ſcheide,
Zu ruhn mit meinem Leide.

Löſe, Himmel, meine Seele.

Löſe, Himmel, meine Seele
Aus des Staubes engen Schranken!
Wandle ſie zum Flügelboten
Liebeſehnender Gedanken!

Wandle ſie zu Blumenodem,
Zart gewiegt im Hauch des Windes!
Wandle ſie zum reinen Glanze
In den Augen eines Kindes!

Wandle ſie zum Hauch des Troſtes
Für die Bruſt, die Schmerz betroffen!
Wandle ſie zum Hoffenstraume,
Wo da ſchwand ein letztes Hoffen!

Und zum Balſam der Erfüllung
Auf geheimer Sehnſucht Wunden!
Und zur Flamme des Entzückens,
Wenn ſich Herz und Herz gefunden!

Der trauernde Narr.

Die Königin war gestorben,
Des Königs Herz war schwer,
Ihm war die Welt verdorben,
Die weite Welt umher.
Er blickt' in stummen Leiden
Vom Throne dumpf und starr,
Da trat vor ihn im Scheiden
Der königliche Narr.

„Fahr wohl! fahr wohl, erlauchte,
Gekrönte Herrlichkeit!
Mein Witz den Fuß verstauchte
In dieser Trauerzeit.
Du sitzest bar an Freuden
Auf deinem goldnen Sitz,
Was soll dein Narr vergeuden
Annoch den hinkenden Witz?

Was soll ich Späße machen
Den Narren um dich her,
Lohnt mich das goldne Lachen
Der Königin nicht mehr!
Um ihres Lachens willen
Wie war mein Witz behend,
Nun hält sie's mit den Stillen,
Das Lachen hat ein End'.

Sonst konnt' ich weidlich spotten,
Wenn nach einem Ordensband,
Nach einem Kreuz, die Rotten
Der Junker streckten die Hand;
Nun ist vergällt mein Scherzen,
Weil selber du tragen mußt
Das Kreuz, das dir die Schmerzen
Gerissen in die Brust.

Ich kann auch nicht vertragen
Die Nebenbuhler mein;
In dieſen Trauertagen
Ein Narr will jeder ſein.
Das Grab nahm ſeine Beute
Und alles dich tröſten will;
Es ſchwatzen die weiſen Leute,
Der Narr, der Narr ſchweigt ſtill.

Doch wie ſie auch arge Hänſe,
Die klugen Rät' und der Pfarr',
Der Tod mit ſeiner Senſe
Iſt doch der größte Narr;
Macht ſich viel Mühens und Sorgens,
Und ſchaufelt manches Grab,
Und ach! eines ſchönen Morgens
Nimmt Gott ihm alles ab.

Leb wohl, du Schmerzgequälter!
Dein Narr läßt dich allein;
Der Gram will dein erwählter
Genoß und Günſtling ſein.
Er will ſich zu dir ſetzen,
Nachts, wenn du einſam wachſt,
Mit Bildern dich ergötzen,
Darob du Tränen lachſt.

Ich aber will mich wenden,
Bis wo der Frühling weilt,
Und will ihn zu dir ſenden,
Daß er das Herz dir heilt.
Leb wohl, und wenn dein Sehnen
Gelindert einſt erſcheint,
Denke, daß närriſche Tränen
Dein Narr mit dir geweint."

Aus Eden.

Der Engel mit dem Flammenſchwerte wies
Adam und Eva aus dem Paradies.

Nicht umzuſchauen wagte Adam mehr
Auf ſeinem Pfade ſonder Wiederkehr.

Doch Eva wandte zum verlornen Glück
Noch einmal ſchmerzlich ſcheu den Blick zurück.

Da ſog ſie noch den fernen Widerſchein
Der Edenhelle in die Augen ein.

Da ſank vom Scheidegruß der Nachtigall
Noch in ihr Herz der letzte Widerhall.

Der Schimmer blieb in ihren Augen ſtehn,
Der Ton im Herzen wollte nicht vergehn.

Von allen Edenwonnen, die entflohn,
Blieb ihr ein Schimmer und ein leiſer Ton.

So weht noch heut' ein Echo ſel'ger Luſt
In holder Frauen Blick und ſtiller Bruſt.

Ich hab' den Schimmer dir im Aug' geſchaut.
Dem Ton gelauſcht in deiner Stimme Laut.

Sie gaben Kunde, die ich ſelig pries,
Vom Pfade zum verlornen Paradies.

Ich ſchau' ein Vöglein hold.

Ich ſchau' ein Vöglein hold
Im Käfig, gelb wie Gold.

Ich ſchau' ein Mägdelein
Im Stübchen hell und rein.

Das Vöglein ſingt ſo laut,
Es ſingt ſo ſüß und traut.

Das Mägdlein ſinget auch,
Und mit noch ſüßrem Hauch.

Das Vöglein freut ſich ſo,
Und lebt ſo herzensfroh.

Das Mägdlein iſt ſo gut,
Und hat ſo frommen Mut.

Hat jedes gern die Welt,
Wohin ſie Gott geſtellt.

Ich ſchau' ſie beide an,
Hab' rechte Freude dran.

Und wenn ich geh' und ſcheid',
Denk' ich an alle beid'.

Dann kann mein Herz im Traum
Sie unterſcheiden kaum.

Wie war's im Stübchen noch?
Wie war's im Käfig doch?

War's Mädchen golden licht?
Und ſprach das Vöglein nicht?

Hat's Vöglein braunes Haar?
Hat's Mädchen Flügel gar?

Kein Traum iſt ohne Sinn,
Es iſt was Wahres drin.

Und wem das auch ſo ſcheint,
Dem iſt mein Lied gemeint.

Und wer dasſelbe denkt,
Dem ſei's geſchenkt.

Wandrer, laß das Bäumlein stehn.

Wandrer, laß das Bäumlein stehn
In der Blüten Schimmer!
Magst ein Veilchen nach ihm sehn,
Doch begehr' es nimmer!
„Nein, ich heb' es mit der Hand
Aus der Heimaterde,
Daß es dort im fernen Land
Schmuck und Zierde werde."

Wandrer, laß das Bäumlein stehn!
Weißt es nicht zu pflegen;
In der Glut wird es vergehn
Auf den heißen Wegen.
„Nein, ich trag' es scheu und sacht
Und ich will schon sorgen,
Daß es Tau hat in der Nacht,
Sonnenschein am Morgen."

Wandrer, laß das Bäumlein stehn!
Daß es friedlich lebe,
In der Heimatlüfte Wehn
Seine Krone webe!
„Nein, des Südens Wärme soll
Wohlig es durchdringen.
Und von Liedern wonnevoll
All sein Laub erklingen!"

Wandrer, laß das Bäumlein stehn!
Nimmer wird's dein eigen,
Siehst du's nicht in stillem Flehn
Seine Blüten neigen?
„Nein, dies Neigen ist ein Wink,
Ist ein Grüßen leise;
Bäumlein, komm! wir wandern flink,
Segn' uns Gott die Reise!"

Ich habe die Blumen so gern.

Zur Drossel sprach der Fink:
„Komm mit, liebe Drossel, komm eilig, komm flink!
Heut' tanzen die Blumen im moosglatten Wald,
Komm mit, liebe Drossel, komm eilig, komm bald!
Wir setzen uns auf die Äste,
Und musizieren zum Feste,
Und schauen zu, wie sie tanzen, von fern;
Ich habe die Blumen so gern!"

Da flogen zum Walde die zwei;
Wie flogen sie eilig zum Walde, juchhei!
„Frisch auf!" rief der Fink, als die Blumen er sah;
„So tanzet nun, Drossel und Fink sind da!"
Und Fink und Drossel singen,
Die Blumen den Reigen schlingen,
Und tanzen froh über Tal und Höhn.
Wie tanzten die Blumen so schön!

Und als der Tanz nun aus,
Da flogen der Fink und die Drossel nach Haus;
Die Blumen schlossen die Kelchblätter zu,
Und hielten nach fröhlichem Tage nun Ruh'.
Als Fink und Drossel sich schieden,
So recht von Herzen zufrieden,
Da rief der lustige Fink noch von fern:
„Ich habe die Blumen so gern!"

Wie war mir dumpf und trüb im Sinn.

Wie war mir dumpf und trüb im Sinn!
Wie hat die Welt mich doch verdroſſen!
Da tratſt du lächelnd vor mich hin
Und haſt das Herz mir aufgeſchloſſen.

Daß auf den Tiſch du Blumen ſtellſt,
Mit Farb' und Duft mich zu erquicken,
Mich deinem Kreiſe gern geſellſt,
Wie ſoll ſich's vor der Welt nicht ſchicken?

Daß ich dich ſchloß ins Herz hinein
Und drinnen will dein Bild verklären,
Daß ich dich liebe frei und rein,
Wie könnte mir's die Welt verwehren?

Ich will nicht einſam bei dir knien,
Nicht einſam deine Hände halten,
Doch weil mir Flügel ſind verliehn,
In deiner Nähe ſie entfalten.

Mein Singen hat die hohe Kraft,
Dein lieblich Lachen zu beſchwören,
Dein Lachen hat die Eigenſchaft
Der Stirne Wolken zu verſtören,

Weil du mich liebſt, und weil ich's weiß,
Laß mich dir ſagen, wie wir's machen:
Ich ſinge hell zu deinem Preis,
Ich ſinge hell — und du magſt lachen.

Fang's ein, halt's feſt, nimm's mit.

Wenn Glück auf dich
Hernieder glitt,
Eh's raſch entwich
In flücht'gem Tritt,
Nimm's mit!

Streut dir aufs Haupt
Ein Blatt der Weſt,
Im Flug geraubt,
Von Tau genäßt,
Halt's feſt!

Laß immerdar
Dir Gaben weihn.
Sollt's Manna gar
Vom Himmel ſein,
Fang's ein!

Doch hält ein Herz
Mit deinem Schritt,
Das gern um Liebe
Alles litt',
Dann, Glückskind, du,
Merk' auf! greif' zu!
Fang's ein, halt's feſt, nimm's mit!

Die Dichter möchten doch alle was ſein.

Die Dichter möchten doch alle „was ſein“,
Um ſich beim Lieb zu inſinuieren!
Der eine möcht' als Mondenſchein
In ihrer Kammer herumſpazieren.

Der andre hätt' als Zephyr Luſt,
Die heiße Wange ihr zu kühlen;
Und jener möcht' um ihre Bruſt
Als ſel'ge Meereswelle ſpülen.

Noch einer fühlt' als Schemel gern
Der Liebſten Fußtritt auf ein Stündchen,
Und gar ein andrer von den Herrn
Sehnt ſich auf ihren Schoß als Hündchen.

Und da ich wohl nicht anders kann,
Werd' ich auch mir was wünſchen müſſen:
Ich wollt' ich wär' meiner Liebſten Mann
Und dürfte ſie herzen und küſſen!

Ich pflückt' im Wald einen Erdbeerstrauß.

Ich pflückt' im Wald einen Erdbeerstrauß
Und dachte, den bringst du dem Liebchen nach Haus

Und sprichst: „Ich will ein Bild dir weihn
Von deinem dufterfüllten Sein.

Erdbeere still im Walde glüht,
Wenn es auch niemand sieht — sie blüht.

Der Wandrer, der von fern sie schaut,
Wie wird er schon vom Blick erbaut.

Und wenn man nun kommt nah heran,
Wie labt ihr Duft die Sinne dann.

Doch wer sich bückt, und wer sie pflückt,
Und sie an seine Lippen drückt:

Den labet Schönheit, Duft, Genuß
In einem einz'gen sel'gen Kuß."

Und als dies Gleichnis mir geglückt
Und Beeren ich genug gepflückt,

Lief ich zur Stadt zurück in Hast,
Den Strauß fest in die Hand gefaßt.

Und jubelnd rief ich: „Ja, sie muß
Dem Dichter geben einen Kuß!

Und einen noch, und einen noch,
O wären's tausend, tausend doch!" —

Und vor dem Tor hemmt' ich den Lauf,
Ich wachte wie aus Träumen auf.

Aus lauter Lieb' hatt' ich indessen
Die Beeren alle aufgefressen.

Golden Licht, lieb Geſicht.

Golden Licht! Lieb Geſicht,
Süß gereimtes Maigedicht!

Blühend Herz! Maigemüt,
Das in Glanz und Duft erblüht!

Freundlich Kind, lieb Geſicht!
Wer ſchaut dich und liebt dich nicht?

Maigedicht, Gottes Wort,
Ewig blüh' und töne fort!

Du biſt ein Maienglöckchen.

Du biſt ein Maienglöckchen
Auf grünen, friſchen Au'n,
Du biſt ein Roſenſtöckchen
An blühendem Gartenzaun.
Kein Schnee darf, auch kein Flöckchen
Aufs Frühlingshaupt dir tau'n,
Und ſtets im Sonntagsröckchen
Sollſt du das Leben ſchau'n.

Gott möge dir beſchwicht'gen
Im Buſen jedes Leid,
Ein Märchen, ein Geſchichtchen
Sei deine Lebenszeit,
Ein liebliches Gedichtchen
Voll Wonn' und Seligkeit,
Ein glänzend Weihnachtslichtchen
Am Baum der Ewigkeit!

Wandle allerwegen.

Wandle allerwegen
Still und ſelig fort,
Folge dir zum Segen
Deines Dichters Wort.

Habe tief hienieden
In manch Herz geſchaut:
Keins, drin ſolcher Frieden,
Solcher Himmel blaut.

Hab' aus manchem Munde
Holdes Wort erlauſcht:
Keins, drin ſolche Kunde
Beſſ'rer Welten rauſcht.

Frühe möcht' ich enden,
Dürft' ich nach dem Tod
Als dein Schutzgeiſt wenden
Von dir, was dir droht.

Doch des Dichters Segen
Iſt ja auch ein Hort:
Wandle allerwegen
Still und ſelig fort!

Ich ging hinaus, um dich zu sehn.

Ich ging hinaus, um dich zu sehn;
Ich sah den Äther hell und rein
Und wundergoldnen Sonnenschein —
Dich aber sah ich nicht.

Ich ging hinaus, um dich zu sehn;
Da sah ich weithin Blumen blühn
Im Schmelz der bunten Farben glühn —
Dich aber sah ich nicht.

Doch als ich wieder kehrte heim,
War mir das Herz so voll von Duft
Und Sonnenschein und Himmelsluft
Als hätt' ich dich gesehn.

— — —

Fröhlich ist im Lenz ein Scheiden.

Fröhlich ist im Lenz ein Scheiden
Beim Erwachen der Natur,
Brächt' es auch dem Herzen Leiden,
Sind es Lenzesleiden nur.

Wo so viele Blüten keimen,
Mag auch Trost als Blüt' erstehn,
Kleiner Vögel Lieder reimen
Abschiedsträn' auf Wiedersehn.

Schlug dein Herz auch bang beklommen,
Scheidetränen trocknen schnell,
Heißt der Lenz dich froh willkommen,
Auf der Reise als Gesell.

— — —

Vor Zeiten.

1.

Als ich mit ſcheuem Schritte
Fremd in dein Haus trat ein,
Da klopft' ich an, wie's Sitte;
Du riefſt darauf: Herein!

Doch ſchon nach wenig Wochen
Klopft' ich nicht mehr allein,
Dein Herz fiel ein mit Pochen,
So oft du riefſt: Herein!

Und als mit leiſen Schlägen
Ich pocht' ans Herze dein,
Klang mir gar ſüß entgegen
Nichts als: Herein, Herein!

2.

Zu bald nur ſah die Mutter ein,
Wie es mit uns ſah aus,
Und nun hieß es nicht mehr: Herein!
Es hieß: Hinaus, hinaus!

„Sie ſind als Menſch zwar ganz charmant,
Mir angenehm durchaus,
Doch ſind Sie nur ein Muſikant,
Darum: Hinaus, hinaus!

Wär'n Sie Aſſeſſor, Rat in spe,
Das ſäh' noch anders aus,
Doch Muſikant — ojemine!
Hinaus, hinaus, hinaus!"

An die große Glocke hängen.

An die große Glocke hängen
Will ich meine Liebe nicht,
Daß man auf des Marktes Gängen
Nicht von meiner Liebe ſpricht.

Doch von Blumenglocken ſage
Schweigſam duftiges Geläut',
Daß ich dich im Herzen trage
Immer, ewig ſo wie heut'.

Mein Herz iſt wie befangen.

Mein Herz iſt wie befangen
Von böſem Zauberbann,
Daß nicht ans Licht gelangen
Der Strom der Lieder kann.

O löſt' in ſtiller Zelle
Doch eine liebe Hand
Von meines Herzens Schwelle
Den Zauber, der es bannt.

Wie käme dann mit ſüßem
Koſen die Liederſchar,
Die liebe Hand zu grüßen,
Die ihnen gnädig war.

Ein Schiff ſank in die Fluten.

Ein Schiff ſank in die Fluten,
Manch Wrack treibt auf dem Meer;
Es holen den Fang, den guten,
Die Leute vom Strand ſich her.

Sie finden Wein, und trunken
Tanzen ſie bald in die Rund':
Aber das Schiff liegt verſunken
Tief unten im Meeresgrund.

So ſei durch dich erheitert
Mein Sang, wohl noch ein Herz,
Wenn längſt im Sturm geſcheitert
Des Lebens Luſt und Schmerz.

Sie wiſſen, daß ich dich liebe.

Sie wiſſen, daß ich dich liebe,
Daß Liebe mein Herz genießt,
Doch niemand, der mich vertriebe,
Selbſt niemand, den es verdrießt.

Die Duldung, die man mir zeiget,
Vergelt ich, und duld' es ja gern,
Wenn wer ſich der Roſe neiget,
Oder aufſchaut zum Abendſtern.

Sterne, die vom Himmel fallen.

Sterne, die vom Himmel fallen,
Daß das Herz vor Luſt erſchrickt,
Schau'n zu tief ſie in die Sonne,
Daß ſie taumeln, dann vor Wonne
Ungeſchickt?

Zwei gefallne Sterne haben
Dir ins Antlitz ſich verſtrickt;
Möchten wieder heim gelangen,
Doch ſie haben ſich verfangen
Ungeſchickt.

Daß die Flucht nicht deinen Sternen
Nach der blauen Heimat glückt,
Wollt' ich ſie mit Küſſen hüten,
Doch ich traf der Lippen Blüten
Ungeſchickt.

Zürnend ſenkteſt du die Wimpern,
Haſt zu Boden ſtreng geblickt,
Doch die zarten, ſeelenvollen
Wimpern, Liebchen, ſind zum Schmollen
Ungeſchickt.

Schick' mich nicht aus deinem Zimmer,
Eh' dein Haupt mir freundlich nickt;
Ob auch ungeſchickt ich flehe,
Laß mich nur in deiner Nähe —
Ungeſchickt.

Dumpfe, ſehnſuchtsſchwere Lieder.

Dumpfe, ſehnſuchtsſchwere Lieder,
Sing' ich nun nicht mehr,
Will's wie Eulenſpiegel machen
In der weltbekannten Mär.

Luſt'ge Lieder will ich ſingen,
Da die Bruſt mir trüb und eng;
Aber weinen will ich, weinen,
Wenn ich dir am Herzen häng'.

Wirſt du heiß, du Herz von Eiſen.

Wirſt du heiß, du Herz von Eiſen,
O ſo komm, daß ich dich ſchmiede!
Mußt mich ein bißchen beſſer leiden
Mit jedem Liede!

O lehre mich die Welt verachten
Mit ihrem tödlichen Genuſſe!
Laß inniger nach dir mich ſchmachten
Mit jedem Kuſſe!

Die Liebeskraft nehm' ich zuſammen,
Von dir nur ſpricht des Herzens Klopfen;
Dir glüht ſein Blut in reinen Flammen
Mit jedem Tropfen!

Gib jeden Tag mir das Geleite,
Gib Tau, in dem mein Herz ſich tauche;
Dann dankt es dir beim Heimwärtsſchreiten
Mit jedem Hauche!

Feuer vom Himmel.

Feuer vom Himmel
Stahl einſt ein Halbgott,
Menſchengebilden
Seele zu leihn.

Und willſt du zürnen,
Daß vom geſtohlnen
Funken der Sinn mir
Diebiſch gelaunt?

Feuer vom Himmel
Glüht uns im Herzen,
Frag' nur die Sage,
Himmliſches Lieb!

Daß ich vom Antlitz,
Wo's in den Lippen
Lachend emporſprüht,
Feuer dir ſtahl?

Sieh! Wir erſehnen,
Sterbliche Menſchen,
Stets unſres Bildners
Göttlichen Raub:
Feuer vom Himmel!

Möcht' allein allen Schein.

Möcht' allein
Allen Schein
Alle Wärme
Alles Licht
Atmen dir vom Angeſicht;
Alle Luft des Lebens auch
Trinken nur aus deinem Hauch;
In Tod und Leben
Ein Leib, ein Geiſt
Mit dir weben und ſchweben
So lang' im All die Erde kreiſt.

Blühst du in der Schönheit Zier.

Blühst du in der Schönheit Zier,
Wag' ich kaum den Wunsch zu dir
Zu erheben;
Still nur pocht das Herz in mir:
„Für dich leben!"

Aber wenn du leiden mußt
Fühl' ich stürmisch in der Brust
Pochend werben
Jeden Herzschlag um die Luft:
„Für dich sterben!"

Dichtergebet.

Zu Himmels Mächten
Hatt' ich gefleht
Mit einem echten
Dichtergebet:
„Wie sie auch dächten
Mein Los zu weben,
Mir nicht ins Leben
Zu reich zu flechten
Sonnige Tage,
Mir auch in Nächten
Seufzender Klage
Leiden zu geben,
Die mich erheben
Weil ich sie trage,
Indes ich zage
Wenn mich nur Fluten
Der Luft umgeben,
Nur Freudengluten
Dies Herz durchbeben."

Ach! Und die Hohen
Hörten mein Flehen,
Ließen dem Frohen
Schmerzen erstehen,
Flammende Lohen,
Die ihn verzehren,
Mächtig sich mehren;
Wonnen entflohen,
Leiden, ach lange
Zu brennen drohen,
Freudigem Klange
Wollen sie wehren,
Dem Freudeleeren
Soll nun die Schlange
Des Grames, die bange
Seele verheeren.

Und darf in Wehen
Mich nicht beschweren,
Da mir geschehen
Nur nach Begehren!

Deinem Sterne einen Gruß.

Deinem Sterne einen Gruß
Der so golden und blank,
Deinem Engel ein Lob!
Deinem Glück einen Dank!
Deinem Los ein Gebet!
Deinem Leben ein Heil!
Deinem Herzen die Lieb'
Und der Himmel dein Teil!

Willst Vater du es weise lenken.

Willst Vater du es weise also lenken,
Daß mir im Tod das müde Auge bricht,
So raube drüben mir das Angedenken
Von ihren Augen, ihrer Seele nicht.

Denn von der blauen Augen Glanz erzähle
Ich Wundersagen deinen Engeln dort,
Und mit dem Angedenken ihrer Seele
Jag' ich den Teufel aus dem Weltall fort.

Da du den Kuß gegeben.

Da du den Kuß gegeben
Mir unterm Blütenbaum,
Zerrann mein ganzes Leben
Vor deinem Kuß — ein Traum.
Nun ich mit bangem Beben
Dir ferne wandeln muß,
Ist all mein Sein und Weben
Ein Traum von deinem Kuß.

Ich ersehnt' ein Lied.

Ich ersehnt' ein Lied
Wie die Blume den Tau,
Wie Tränen lau
Ein Augenlid.
Und wie Tau so klar
Und wie Tränen sacht
Bot das Lied sich dar
Eh' ich's gedacht.

Einſamkeit.

Ich weil' in tiefer Einſamkeit,
Wo fern der Lärm der Welt verrauſcht,
Wo meinem Lied vergang'ner Zeit
Der träumeriſche Wald nur lauſcht.

Da wird Erinnerung wieder wach
An Bilder, die ich einſt geſchaut,
Verklung'ne Worte tönen nach
Und werden neu im Herzen laut.

Da nahſt auch du und lächelſt mild
Und redeſt Worte wie Geſang;
Ich grüße dich, du lieblich Bild!
Ich grüße dich mit Liederklang.

Und wenn mein Lied zur Ferne dringt,
Und wenn dein Hauch ihm Leben leiht,
O denke mein, der dir es ſingt
In tiefer ſtiller Einſamkeit.

Vom Himmelsgarten.

Es gibt im Himmel einen ſtillen Garten,
Den wollen wir getroſten Muts erwarten.

Was hier der Lieb an Zeit gebrach,
Im Himmelsgarten holt ſie's nach.

Was hier ſich nicht zuſammenfand,
Dort geht es traulich Hand in Hand.

Was hier von Trennung nur gewußt,
Dort ruht es ſelig Bruſt an Bruſt.

Manch holdes Wort, das ſtumm geblieben,
Wird oben laut und klingt wie: „Lieben"

Den Wunſch, der hier im Herzen ſtirbt,
Erfüllung, neu belebt, erwirbt.

Was du geglaubt, gehofft, geliebt,
Wie Luft und Licht dich dort umgibt.

Der Seufzer, der zum Himmel ſtieg,
Iſt dort ein Ton und tönet Sieg;

Die Träne, die du hier geweint,
Iſt dort ein Strom und glüht und ſcheint,

Und jede Blume, die dort blüht,
War Hauch in liebendem Gemüt.

O, laß uns ſchon hienieden warten
Der Blumen aus dem ſtillen Garten.

Mächt'ger Sänger iſt der Sturmwind.

Mächt'ger Sänger iſt der Sturmwind,
Denn der Wald iſt ſeine Harfe,
Ihre Saiten Föhrenwipfel,
Er ergießt im Wogenrauſchen
Die Akkorde ſeiner Seele;
Ziſchende Blitze,
Stürzende Tannen,
Berſtende Felſen,
Zerſchellende Schiffe,
Zeigen ihn klaſſiſch vollendet im Vortrag.

Mächt'ger Sänger iſt der Kriegsgott,
Denn die ſchwierigſten Paſſagen
Trillert er auf Kugelläufen,
Dann im tiefen Baß der Bomben
Zeigt er wunderbaren Umfang.
Wirbelnde Trommeln,
Jauchzendes Hurra,
Ächzende Krieger,
Wimmernde Roſſe
Sind ſeiner Skala ergreifendſte Töne.

Aber der kleine Leiermann Amor
Schlägt ſie doch beide im feurigen Wettkampf.
Immer auf ſeiner kleinen Leier
Dreht er das alte, das ewige Lied:
Seufzende Mädchen,
Bebende Herzen,
Nächtliche Ständchen
Und Hochzeitreigen
Singt er, und alles jubelt: da capo!

Zu eignen Weisen.

1845—1874.

An dem Seegeſtade düſter.

An dem Seegeſtade düſter
Steht der hohe Tannenbaum,
Lauſcht, verſenkt in tiefen Traum,
Melancholiſchem Geflüſter.

Da noch wirft die Sonn' im Sinken
Ihres letzten Strahls Gewalt
Auf ſein Haupt, daß goldumwallt
Alle ſeine Zweige blinken.

Liebe! So ums Haupt mir weben
Mögſt du deiner Glorie Pracht
Einmal nur, eh' ew'ge Nacht
Tief in Dunkel hüllt mein Leben.

Untreu.

Mein Lied iſt klein,
Braucht wenig Platz:
Ich nannte mein
Vielliebchen Schatz.

Ich ſing' es ſcheu
Und leiſe nur:
Er ſchwor mir Treu
Und brach den Schwur.

Auf immer flohn
Mich Glück und Fried':
Da habt ihr ſchon
Das End' vom Lied.

Veilchen.

Zu dem Duft, der da würzt die Lenzesluft,
Spend' ich Veilchen
Auch mein Teilchen.

Von dem Sang, der zum Blumenlob erklang,
Ward mir Veilchen
Auch manch Zeilchen.

Und im Grün, wenn die schönsten Blumen blühn,
Blüh' ich Veilchen
Auch ein Weilchen.

Wiegenlied.

Vöglein fliegt dem Nestchen zu,
Hat sich müd' geflogen;
Schifflein sucht im Hafen Ruh'
Vor den wankenden Wogen.

Sonne denkt nun auch, sie hätt'
Lang genug geschienen;
Legt sich in ihr Himmelbett
Mit den roten Gardinen.

Vöglein sitzt im warmen Nest,
Schifflein liegt im Hafen,
Sonne schläft schon tief und fest,
Auch mein Kind will schlafen.

Schmetterling.

Wer hat's doch durchſchauet,
Dem Schmetterling vertrauet,
Daß honigbetauet
Ein Blümchen du, mein Lieb?
Weil ſchmeichelnd er ſchwebet,
Um dich im Fluge webet
Und Honig erſtrebet,
Der flatternde Dieb!

O woll' ihn nicht haſchen!
Vergönn' im Flug, im raſchen,
Ihm flüchtiges Naſchen,
Er küßt dich ja nicht wund!
Dann prahlt wohl der Roſe
Zur eiferſücht'gen Roſe,
Wie ſüß es ſich koſe
An deinem roten Mund.

Und wenn er berauſchet
Dann Lieb' mit Lieb' vertauſchet,
Wo ſehnſuchtsvoll lauſchet
Manch Blümlein auf der Wieſ',
Dann mögeſt du's leiden,
Daß ich mich beſcheiden
Am Plätzchen mag weiden,
Das ſelig er verließ.

Nachts.

Nachts bin vom Traum
Schlaftrunken ich erwacht;
Wach war ich kaum,
Da hab' ich gleich an dich gedacht.
Die Lippe sprach
Ein wunderheimlich Wort
Dem Herzen nach,
Dann träumt' ich selig weiter fort.

Flieht einst auch dich
Treulos die süße Ruh',
Denk' auch an mich,
Sprich auch der Liebe Wörtlein du!
Sanft lockst du dann
Die Ruhe, die dich mied,
In Traumesbann
Wiegt dich aufs neu' der Liebe Lied.

Denkst du an mich?

Ein grünes Spinnchen gaukelte
Mir um die Schläfe luftig,
Und wiegte sich und schaukelte
Sich an dem Fädchen duftig:
Denkst du an mich?
O, denkst du an mich?

Ich hörte einen Ton so fein
Mir in den Ohren klingen,
Als tät' ein Elfenknab' im Hain
Der Ros' ein Ständchen bringen:
Denkst du an mich?
O, denkst du an mich?

O, ſpinn den Faden nur recht lang,
Du Glücksſpinn' um die Schläfe,
Ach wenn doch ſtets ſo ſüßer Klang
Ins bange Herz mir träfe:
O, denk' an mich!
O, denk' an mich!

Vater-Unſer.

Vater unſer, der du biſt im Himmel.

Des lauten Tages wirre Klänge ſchweigen,
Und all der Lärm und Drang verſchallt, verhallt;
Nun will ich, Vater, dir mich kindlich neigen,
Nun ſoll empor zu dir mein Flehen ſteigen,
Verleih den Tönen, die mein Mund dir lallt, Gewalt.

Gleich dem verlornen Sohn mein Herze zaget,
Dem reines Glück ſein Heimatparadies verhieß
Und der nun in der Fremde irrt und klaget,
An keine Pforte mehr zu pochen waget,
Weil überall den Fremdling man verließ, verſtieß.

Nun öffne, Vater, wieder ihm die Arme,
Daß jeder Schmerz, der es durchbebt, entſchwebt;
Daß es an deinem Segenshauch erwarme,
Daß es, geneſend von der Irrfahrt Harme,
In deiner Gnade Strahl ſich neu belebt, erhebt.

Geheiligt werde dein Name.

Die Sterne tönen ewig hohe Weiſen
Im Wunderklang;
Und Wunderklang und hellen Pſalmenſang
Gabſt du auch meiner Seele dich zu preiſen.

Wenn deinen Blumen gleich die Seele blühte
Nur einen Tag,
Den einen Tag mit lichtem Flügelſchlag
Schwebte ſie auf im Strahle deiner Güte.

Doch mag der Leib im Staube auch verwehen,
Die Seele lebt;
Die Seele lebt, weil ſie dein Geiſt umwebt,
Weil ſie dich ahnte, kann ſie nie vergehen.

Sie wird von Stern zu Stern empor ſich ſchwingen
In Ewigkeit,
In Ewigkeit darf deiner Herrlichkeit,
Darf deiner Güte Preis und Lob ſie ſingen.

Zu uns komme dein Reich.

Das ſind goldne Himmelspfade,
Die du Gott herniederſteigſt,
Wenn du dich in Mild' und Gnade
Einem reinen Herzen neigſt.
Das dir eine Krone weiht
Und ein Reich, darin du wohneſt,
Einen Thron, darauf du throneſt,
Recht in Himmelsherrlichkeit.

Ach, mein Herz iſt voller Fehle,
Findeſt keine Krone dort:
Doch geſund wird meine Seele,
Sprichſt du nur ein einzig Wort.
Gott der Milde, Gott der Gnade,
Schaff in mir ein reines Herz,
Komm, ach, komme niederwärts,
Komm auf goldnem Himmelspfade!

Dein Wille geſchehe.

Segne, Herz, den Freudentag,
Den der Herr dir ſpende,
Daß er's fröhlich wende
Dank' ohn' Ende
Jubelnd ihm dein Schlag.

Aber Heil der Schmerzensnacht!
Traue Gottes Wegen,
Da du wach gelegen,
Hat ſein Segen
Treu mit dir gewacht.

Folgt auch, wie die Nacht dem Tag,
Dir auf Wonne Leiden,
Der da ſchuf die beiden
Wird entſcheiden,
Wie dir's frommen mag.

Unſer täglich Brot gib uns heute.

Der du im Feld die Vöglein nährſt,
Und Speiſe mir und Trank gewährſt,
Dir dank' ich, daß du mein gedenkſt,
Mir deines Segens Fülle ſchenkſt.

Doch leb' ich nicht von Brot allein,
Drum mögſt du, Herr, ſtets mit mir ſein,
Weil jedes Wort der Seele frommt,
Das aus dem Munde Gottes kommt.

Und Speiſe, die mein Geiſt begehrt,
Sei mir im Tode noch gewährt:
Daß Liebe einſt ein Kreuz mir ſetzt,
Und es mit Herzenstränen netzt.

Vergib uns unsre Schuld.

Nachts, wenn sich Sturmwind wild erhebt
Und Reue dir im Innern wacht,
Dann bebt dein Herz in dunkler Nacht
So schmerzlich, wie's noch nie gebebt.

Du ringst in tiefster Brust verzagt
Umsonst nach Trost, umsonst nach Licht,
Weil durch den Sturm noch lauter spricht
Dein eigen Herz, das dich verklagt.

Doch, ob der Sturm auch schweigen mag
Und laue Luft dich lind umspült,
Wenn tiefe Reu' die Seele fühlt,
Bebt sie im Sturm an ruh'gem Tag.

Dann preisen Vöglein Gottes Huld
Und singen hell zu ihm empor,
Dir aber dröhnt ihr Sang ins Ohr
Wie herbe Klag' um deine Schuld.

Also auch wir vergeben unsern Schuldigern.

Nun lasse ganz der Seele Flug
Zu dir, o Herr, mich heben:
Lehre mich Feindes Schuld und Trug
Vergeben.

Nicht soll des Hasses trüber Wahn
Mir Sinn und Geist umweben,
Ich will, o Herr, wie du getan:
Vergeben.

Tönt einst dein Richterruf herab
Zu ew'gem Tod und Leben,
Mögst du auch mir, weil ich vergab,
Vergeben.

Führe uns nicht in Versuchung.

Als du auf Erden, Herr, geweilt,
Hast alle Kranken du geheilt;
Von jedem Weh Erlösung fand,
Wen du berührt mit deiner Hand,
Gestreift mit deines Kleides Rand.
Der Blinde sehend vor dir stund,
Der Stumme tat's dem Tauben kund,
Du heiltest alles, was da wund;
Und zu dem Toten sprach dein Mund:
„Steh auf und wandle!"

Herr! Meine Seele liegt im Staub,
Ist krank und blind und stumm und taub;
Sprießt auch ein Quell, der Heilung schafft,
Ihn zu erreichen fehlt's an Kraft:
O, wär' ich frei aus Sündenhaft,
O, dürft ich schau'n dein Angesicht,
Darum das goldne Himmelslicht
Viel strahlenhelle Glorien flicht,
Und hören, wie dein Mund mir spricht:
„Steh auf und wandle!"

Erlöse uns vom Übel.

Heil'ge Liebe, flammend Herz,
Wolle ganz die Welt durchdringen,
Daß die Seelen allerwärts
Liebeglühend sich umschlingen.
Vater, der den Sohn gesandt,
Daß ein Weg zum Heil uns bliebe,
Rett' uns aus des Bösen Hand
Durch die Liebe.

Heil'ger Glauben, Kreuzesbild,
Leit' uns feſt durch Lebensſtürme,
Ob auch drohend ſich und wild
Woge rings auf Woge türme.
Sohn, durch den wir Gott erkannt,
Laß uns dieſen Hort nicht rauben,
Rett' uns aus des Böſen Hand
Durch den Glauben.

Heil'ge Hoffnung, Anker du,
Senke tief dich in die Herzen,
Gib im Kampf uns ſüße Ruh'
Und in Wonnen wandle Schmerzen.
Geiſt des Troſtes, unverwandt
Zeige uns den Himmel offen,
Rett' uns aus des Böſen Hand
Durch das Hoffen.

Trauer und Troſt.

Trauer.

Ich wandle einſam,
Mein Weg iſt lang;
Zum Himmel ſchau' ich
Hinauf ſo bang.

Kein Stern von Oben
Blickt niederwärts,
Glanzlos der Himmel,
Dunkel mein Herz.

Mein Herz und der Himmel
Hat gleiche Not,
Sein Glanz iſt erloſchen,
Mein Lieb iſt tot.

Angedenken.

Von ſtillem Ort,
Von kühler Statt
Nahm ich mit fort
Ein Efeublatt.

Ein Requiem
Tönt leis und matt,
So oft ich nehm'
Zur Hand das Blatt.

Wenn aller Schmerz
Geendet hat,
Legt mir aufs Herz
Das Efeublatt.

Ein Ton.

Mir klingt ein Ton ſo wunderbar
In Herz und Sinnen immerdar.
Iſt es der Hauch, der dir entſchwebt,
Als einmal noch dein Mund gebebt?
Iſt es des Glöckleins trüber Klang,
Der dir gefolgt den Weg entlang?
Mir klingt der Ton ſo voll und rein,
Als ſchlöß' er deine Seele ein.
Als ſtiegeſt liebend nieder du
Und ſängeſt meinen Schmerz in Ruh'.

An den Traum.

Öffne mir die goldne Pforte,
Traum, zu deinem Wunderhain,
Was mir blühte und verdorrte
Laß mir blühend neu gedeihn.
Zeige mir die heil'gen Orte
Meiner Wonne, meiner Pein,
Laß mich lauſchen holdem Worte,
Liebesſtrahlen ſaugen ein.
Öffne mir die goldne Pforte,
Traum, o laß mich glücklich ſein!

Treue.

Dein Gedenken lebt in Liedern fort;
Lieder, die der tiefſten Bruſt entwallen,
Sagen mir: du lebſt in ihnen allen,
Und gewiß, die Lieder halten Wort.

Dein Gedenken blüht in Tränen fort;
Tränen, aus des Herzens Heiligtume
Nähren tauend der Erinn'rung Blume,
In dem Tau blüht dein Gedenken fort.

Dein Gedenken lebt in Träumen fort;
Träume, die dein Bild verklärt mir zeigen,
Sagen: daß du ewig biſt mein eigen,
Und gewiß, die Träume halten Wort.

Troſt.

Der Glückes Fülle mir verliehn
Und Hochgeſang,
Nun auch in Schmerzen preiſ' ich ihn
Mein Leben lang.
Mir ſei ein ſichres Himmelspfand,
Was ich verlor;
Mich führt der Schmerz an ſtarker Hand
Zu ihm empor.
Wenn ich in Wonnen bang beklagt,
Den Flug der Zeit,
In Schmerzen hat mir hell getagt
Unſterblichkeit.

Liebeslieder.

In Luſt und Schmerzen.

In Luſt und Schmerzen, in Kampf und Ruh'
Steht eins feſt im Herzen: und das biſt du.

Das ſind deine Augen, das iſt dein Mund,
Das iſt deiner Seele tiefinnerſter Grund,

Das iſt deine Liebe, ſie winkt mir zu,
In Luſt und Leiden, in Kampf und Ruh'.

Gott, der die Welten im Herzen trägt,
Hat mir ins Herz deine Liebe gelegt.

Gott hielt die Welt eines Heilands wert,
Er hat auch mir deine Liebe beſchert.

Und ob die Welt uns zu trennen meint,
Wir ſind in Gott treuinnig vereint.

Komm, wir wandeln zuſammen im Mondſchein.

Komm, wir wandeln zuſammen im Mondſchein!
So zaub'riſch glänzt jedes Blatt!
Vielleicht ſteht auf einem geſchrieben,
Wie lieb mein Herz dich hat.

Komm, wir wandeln zuſammen im Mondſchein!
Der Mond ſtrahlt aus Wellen bewegt:
Vielleicht daß du ahneſt, wie ſelig
Mein Herz dein Bildnis hegt.

Komm, wir wandeln zuſammen im Mondſchein!
Der Mond will ein königlich Kleid
Aus goldenen Strahlen dir weben,
Daß du wandelſt in Herrlichkeit.

Möcht' im Walde mit dir gehn.

Möcht' im Walde mit dir gehn,
Wo im Laub ſich Vöglein wiegen;
Möcht' im Walde mit dir gehn,
Denn der Wald iſt ſo verſchwiegen!

Wo der Lärm der Stadt verhallt,
Blühn ſo ſchön die wilden Roſen!
So verſchwiegen iſt der Wald!
So geheim der Quelle Koſen!

Dicht gedrängt am vollen Strauch
Blüten ſich an Blüten ſchmiegen,
An den Stamm der Efeu auch —
Und der Wald iſt ſo verſchwiegen!

Wo das Reh entflieht alsbald,
Hört's ein Rauſchen in den Zweigen,
So verſchwiegen iſt der Wald!
So beredſam iſt ſein Schweigen!

Wenn mein Lied zu Ende geht,
Sing' ich's weiter in Gedanken:
Wie's im Wald verſchwiegen weht,
Wie die Roſen ſich umranken!

Weihnachtslieder.

Christbaum.

Wie schön geschmückt der festliche Raum!
Die Lichter funkeln am Weihnachtsbaum!
O fröhliche Zeit! o seliger Traum!

Die Mutter sitzt in der Kinder Kreis;
Nun schweiget alles auf ihr Geheiß:
Sie singet des Christkind's Lob und Preis.

Und rings, vom Weihnachtsbaum erhellt,
Ist schön in Bildern aufgestellt
Des heiligen Buches Palmenwelt.

Die Kinder schauen der Bilder Pracht,
Und haben wohl des Singens acht,
Das tönt so süß in der Weihenacht!

O glücklicher Kreis im festlichen Raum!
O goldne Lichter am Weihnachtsbaum!
O fröhliche Zeit! o seliger Traum!

Die Hirten.

Hirten wachen im Feld;
Nacht ist rings auf der Welt;
Wach sind die Hirten alleine
Im Haine.

Und ein Engel so licht
Grüßet die Hirten und spricht:
„Christ, das Heil aller Frommen,
Ist kommen!“

Engel ſingen umher:
„Gott im Himmel ſei Ehr'!
Und den Menſchen hienieden
Sei Frieden!"

Eilen die Hirten fort,
Eilen zum heil'gen Ort,
Beten an in den Windlein
Das Kindlein.

Die Könige.

Drei Kön'ge wandern aus Morgenland;
Ein Sternlein führt ſie zum Jordanſtrand.
In Juda fragen und forſchen die drei,
Wo der neugeborene König ſei?
Sie wollen Weihrauch, Myrrhen und Gold
Dem Kinde ſpenden zum Opferſold.

Und hell erglänzet des Sternes Schein;
Zum Stalle gehen die Kön'ge ein;
Das Knäblein ſchau'n ſie wonniglich,
Anbetend neigen die Kön'ge ſich;
Sie bringen Weihrauch, Myrrhen und Gold
Zum Opfer dar dem Knäblein hold.

O Menſchenkind! halte treulich Schritt!
Die Kön'ge wandern, o wandre mit!
Der Stern der Liebe, der Gnade Stern
Erhelle dein Ziel, ſo du ſuchſt den Herrn,
Und fehlen Weihrauch, Myrrhen und Gold,
Schenke dein Herz dem Knäblein hold!

Simeon.

Das Knäblein nach acht Tagen
Ward gen Jeruſalem
Zum Gotteshaus getragen
Vom Stall in Bethlehem.

Da kommt ein Greis geſchritten,
Der fromme Simeon,
Er nimmt in Tempels Mitten
Vom Mutterarm den Sohn;

Vom Angeſicht des Alten
Ein Strahl der Freude bricht,
Er preiſet Gottes Walten
Weisſagungsvoll und ſpricht:

„Nun läſſeſt du in Frieden,
Herr, deinen Diener gehn,
Da du mir noch beſchieden
Den Heiland anzuſehn,

Den du der Welt geſendet,
Daß er dem Heidentum
Des Lichtes Helle ſpendet
Zu deines Volkes Ruhm!“

Mit froh erſtaunten Sinnen
Vernimmt's der Eltern Paar,
Dann tragen ſie von hinnen
Das Knäblein wunderbar.

Christus der Kinderfreund.

Das zarte Knäblein ward ein Mann,
Erlöst uns aus der Sünde Bann;
Doch neigt' er freundlich immerdar
Und liebend sich zur Kinderschar.
Habt ihr den Ruf des Herrn vernommen,
Des Heilands Stimme mild und weich?
„Lasset die Kleinen zu mir kommen,
Denn ihrer ist das Himmelreich!"

Mich aber mahnt die Weihnachtzeit
An Träume der Vergangenheit;
Erinn'rungsodem hauchet mild
Den Schleier von der Kindheit Bild;
Da Lichter hell am Baum erglommen,
Ist mir, als würd' ich Kindern gleich,
Als dürft' ich mit euch Kleinen kommen
Zu teilen euer Himmelreich.

—

Christkind.

Das einst ein Kind auf Erden war,
Christkindlein, kommt noch jedes Jahr.

Kommet vom hohen Sternenzelt,
Freut und beglücket alle Welt!

Mit Kindern feiert's froh den Tag,
Wo Christkind in der Krippe lag;

Den Christbaum zündet's überall,
Weckt Orgelklang und Glockenschall.

Christkindlein kommt zu arm und reich,
Die Guten sind ihm alle gleich.

Danket ihm denn und grüßt es fein,
Auch euch beglückte Christkindlein!

An Bertha.

Im tiefſten Herzen glüht mir eine Wunde.

Im tiefſten Herzen glüht mir eine Wunde,
Aus der ein Quell ſich heißen Bluts ergießt,
Und eine Roſe blüht im Herzensgrunde,
Die in dem Blute wie im Taue ſprießt.
Ob auch die Roſe Blatt um Blatt zerſtiebe,
Die Wunde deckend wie ein ſtilles Grab,
Noch überm Grabe weht ein Hauch der Liebe,
Die mir die Wunde und die Roſe gab.

Sei mein!

Tief im Gemüt
Mir Liebe glüht,
Und wem ſie blüht
Sollſt du ſein,
Sollſt all mein Drang
Die Tage lang,
Mein Nachtgeſang
Zur Ruh' ſein.

Wär' Glück mir hold,
All Gut und Gold,
Das deine ſollt'
Im Nu ſein;
Doch höchſtes Gut,
Mein Luſt und Mut,
Mein Herzensblut
Sollſt du ſein!

Sollſt bis zum Tod
Mein Himmelsbrot,
Mein Wein ſo rot
Dazu ſein.
O komm und bleib,
Mein Lieb, mein Weib,
Mein Seel' und Leib
Sollſt du ſein!

Wie lieb ich dich hab'.

Und ſängen die Vögel dir laut meine Lieb',
Ein Wörtchen doch heimlich im Herzen noch blieb.

Und könnt' ich mit Perlen umhüllen dich ganz,
Sie könnten's nicht ſagen mit all ihrem Glanz.

Und ſtreuten's die Roſen an Duft vor dich hin,
Sie wüßten's doch halb nur, wie gut ich dir bin.

Und rauſchten's die Quellen, und brauſt es der Wind,
Und fänden das Wort ſie, das nimmer ich find':

Ja, ſängen's die Sterne vom Himmel herab,
Sie könnten's nicht ſingen, wie lieb ich dich hab'!

In der Ferne.

Die Blümlein auf der Heide
Sie blühen mir zum Leide,
Der dich verlaſſen mußt.
Nur wenn vereint wir beide
Uns ruhen Bruſt an Bruſt,
Dann blühen mir zur Luſt
Die Blümlein auf der Heide.

Die Vögelein im Hage,
Sie ſingen lauter Klage,
Weil du, mein Lieb, nicht hie;
Doch eine Wunderſage,
Wenn Gott dich mir verlieh,
Voll Jubel ſingen ſie,
Die Vöglein in dem Hage.

Die Stern' auf Himmelswegen
Führ'n Lieb' der Lieb' entgegen,
Dann, Heideblümelein,
Dann blüht ihr mir zum Segen,
Dann, Vöglein ſtimmet ein,
Daß ſtrahlend ſchauen drein
Die Stern' auf Himmelswegen.

Dein Bildnis.

Halb Dämmerſchein, halb Kerzenlicht
Sich um dein liebes Bildnis flicht;

Da fallen mir Gedanken ein,
Halb Kerzenlicht, halb Dämmerſchein:

Halb Dämmerſchein, o Küſſenszeit!
Halb Kerzenlicht, o Brautgeleit!

Es kommt die Zeit, o zage nicht,
Daß uns der Wonne Kranz umflicht,

Wo heimlich traut uns hüllet ein —
Halb Kerzenlicht, halb Dämmerſchein!

Brautlieder.

Ein Myrtenreis.

Im meinem Herzen regte
Der Liebe Wunſch ſich leis,
Da pflanzt' ich ein und pflegte
Ein zartes Myrtenreis.

In Leid und Luſt erglühte
Der Liebe Flamme heiß,
Da wuchs empor und blühte
Mein zartes Myrtenreis.

Und nun mein Herz errungen
Der Liebe reichſten Preis,
Hat ſich zum Kranz verſchlungen
Mein zartes Myrtenreis.

Der Liebe Lohn.

Süß tönt Geſanges Hauch,
Wenn alles ruht,
Süß tönt das Rieſeln auch
Perlender Flut,
Süß tönet Glockenklang
Von ferner Berge Hang,
Und noch viel ſchönren Schall
Singet die Nachtigall
Ins Blütenall:
Aber der ſchönſte Ton
War meiner Liebe Lohn,
Da du mich feſt umſchlangſt,
Lieblich ins Ohr mir ſangſt
Wonnigen Laut:
„Sei meine Braut!“

Schön iſt der Blume Glanz,
Schillernd im Tau,
Schön iſt der Sternenkranz
Himmliſcher Au,
Schön iſt des Mondes Licht,
Das ſich an Wogen bricht,
Und noch viel hell're Pracht
Wecket nach tiefer Nacht
Der Sonne Macht:
Aber am hellſten tagt,
Was mir dein Auge ſagt,
Daß du dein Herz mir weihſt,
Seliges Glück verleihſt,
Alles mir gibſt:
Daß du mich liebſt!

Vorabend.

Nun, Liebſter, geh, nun ſcheide,
Die letzte Trennung leide,
Die noch uns trennet beide;
Nun laß uns ruh'n und träumen,
Daß wir keine Stunde verſäumen,
Die morgen kommen mag,
Nun, Liebſter, geh, nun ſcheide,
Morgen iſt auch noch ein Tag!

Nun, Liebſter, geh, nun ſcheide,
Bis wir im Feierkleide
Uns wiederſehen beide;
Bis uns für immer einet
Das Licht, das morgen ſcheinet,
Der ſchönſten Stunde Schlag!
Nun, Liebſter, geh, nun ſcheide,
Morgen iſt auch noch ein Tag!

Am Morgen.

Die Nacht vergeht
Nach ſüßer Ruh'.
Hör' mein Gebet,
Allmächt'ger du!

Der du dein Bild,
Den Menſchen, ſchufſt,
Die Gattin mild
Ans Herz ihm rufſt,

O laß den Trieb
Der Liebe mein
Der ew'gen Lieb'
Ein Abbild ſein;

Daß jeder Tag
Mit ihm vereint
Mir ſcheinen mag,
Wie dieſer ſcheint,

Bis Liebe geht
Dem Himmel zu.
Hör' mein Gebet,
Allmächt'ger du!

Aus dem hohen Lied.

Mein Freund iſt mein und ich bin ſein!
Den meine Seele liebt, ich fand ihn nun;
Es darf mein Haupt auf ſeiner Linken ruh'n,
Und ſeine Rechte hegt mich koſend ein.

Mein Freund iſt mein und ich bin ſein!
Ich zwang ſein Herz, daß er mich lieben muß.
Er küſſe mich mit ſeines Mundes Kuß,
Denn ſeine Lieb' iſt lieblicher als Wein.

Mein Freund iſt mein und ich bin ſein!
Stark iſt die Lieb', iſt mächtig wie der Tod,
Ein Gottesſtrahl, dem kein Erlöſchen droht,
Dem Gottesſtrahl will unſer Herz ſich weihn!

Märchenwunder.

Nun' laß mich träumen, laß mich ſchwärmen,
Mich ruhen ſtill an deiner Bruſt,
Voll ſüßem Bangen, bittrem Härmen,
Ach und unendlich hoher Luſt.

O laß mich ſinnend noch gedenken
Der ſehnſuchtsvollen Hoffnungszeit,
Erinn'rung, laß die Flügel ſenken
Still über meine Seligkeit!

Ich träumte in der Kindheit Tagen
Das Märchen, das ſich heut' begibt;
Zur Wahrheit werden Wunderſagen,
Wenn ſich zwei Herzen treu geliebt.

Und gleich' ich nicht dem Königskinde,
Das überdacht von Roſen ſchlief,
Bis eine Stimme, ſüß und linde,
Zum Leben es aus Träumen rief?

Und dann ein freudiges Bewegen,
Und Feſtgeläut und Kuß auf Kuß,
Und langer Jahre Glück und Segen;
Das iſt des Märchens ſchöner Schluß.

Rheiniſche Lieder.

In die Ferne.

Mit hellem Sang und Harfenſpiel
Möcht ich die Welt durchreiſen,
Und wo's am beſten mir gefiel',
Da ſäng' ich meine Weiſen.

Dann zög' ich vor dein Haus am Rhein,
Die Saiten laut zu ſchlagen,
Und ſänge von der Liebe mein
Und Frühlingswunderſagen.

Wenn Rheinesluft mein Herz verſpürt,
Dann ſing' ich hell und weidlich,
Du lauſchteſt wohl und ſprächſt gerührt:
„Der Harfner ſingt ganz leidlich!"

Man reichte mir die Gabe hin,
Ich aber ſänge wieder:
„Ei, weißt du noch nicht, wer ich bin
Und kennſt nicht meine Lieder?

Und wär' mein Singen Seraphſang,
Und gäbſt du goldne Kronen,
Was da vor deiner Tür erklang
Das kann nur Liebe lohnen."

Und jubelnd ließ ich dann am Rhein
Mein Herz an deinem ſchlagen,
Und ſänge von der Liebe mein
Und Frühlingswunderſagen.

Botſchaft.

Liebendes Wort,
Dich ſend' ich fort!
Suche dir dort
Am Rheinesſtrande,
Suche dir dort
Den ſchönſten Ort.

Liebender Mut,
Der nimmer ruht,
Kühl' in der Flut
Am Rheinesſtrande,
Kühl' in der Flut
Der Sehnſucht Glut!

Liebender Sinn,
Wo ich auch bin,
Fliege mit hin
Zum Rheinesſtrande,
Fliege mit hin,
Ihr Herz gewinn!

Liebender Sang
Töne nicht bang!
Dir zum Empfang
Am Rheinesſtrande,
Dir zum Empfang
Tönt ſüßer Klang!

Liebender Bruſt
Werde bewußt,
Wie jede Luſt
Am Rheinesſtrande,
Wie jede Luſt
Ich miſſen mußt'.

Liebendem Drang,
Folg' ich ſo lang,
Bis ich errang
Am Rheinesſtrande,
Bis ich errang
Dein Ziel, mein Sang!

Am Rheine.

O Luſt am Rheine,
Am heimiſchen Strande!
Im ſonnigen Scheine
Erglühen die Lande,
Es lachen die Haine,
Die Felſengeſteine
Im Strahlengewande,
Am heimiſchen Strande,
Am wogenden Rheine!

O Luſt am Rheine!
O traute Genoſſen,
Die gerne im Weine
Die Herzen ergoſſen,
In froher Gemeine
Im Freundesvereine,
Mich liebend umſchloſſen,
O traute Genoſſen!
O Luſt am Rheine!

O Luſt am Rheine!
O wonnige Frauen!
Wie Perlen im Schreine,
Wie Blumen auf Auen!
Und eine iſt meine,
Und ſchöner iſt keine,
Nicht eine, zu ſchauen;
O Krone der Frauen!
O Luſt am Rheine!

Gedenken.

Kehr' ich zum heimiſchen Rhein,
Lacht mir ſo hold
Leuchtendes Gold,
Dein Gold, rheiniſcher Wein!

Kehr' ich zum heimiſchen Rhein,
Augen ſo licht
Fehlen da nicht;
Sternhell glänzet ihr Schein.

Kehr' ich zum heimiſchen Rhein,
Wecket ſein Lauf
Lieder mir auf,
Drinnen im Herzensſchrein.

Und ſo gedenke du mein!
Weil ja mein Sang
Dir auch erklang,
Mägdlein, Blume am Rhein!

Chorlieder.

Freund Hein.

O Welt, ich ſag' dir gern ade,
So reich an Luſt, ſo voll von Weh;
Ade, mich lockt aus dir hinaus
Ein ſtiller Freund, ein friedlich Haus.

Dem Tod hab' ich ins Aug' geſchaut
Da ward ſein Blick mir ſo vertraut,
Ihm folg' ich gern und rufſt du mir
Dann, Gott, führt mich ein Freund zu dir.

Und deckt mich dunkel Moos und Stein,
Ich lieg' als wie im Sonnenſchein,
Ich ſchlaf' ſo ſtill, ich ruh' ſo warm
Mich wiegt ein Freund, der Tod, im Arm.

Blaue Augen.

Weh, daß ich mußte ſchauen
Dein Auge wonnig blau!
Gram fühl' ich nun und Grauen,
Wo ich dein Aug' nicht ſchau.
Darf ich's nicht ewig ſehn,
Macht Leid mein Herz vergehn.

O ſtrahle ſelig helle,
Du Aug', du Himmel mein,
Da taucht, ein Vöglein, ſchnelle
Mein Sehnen ſich hinein.
Da atmet's Lab' und Licht,
O ſchließ den Himmel nicht!

Euch trägt, ihr frommen Seelen,
Zum Himmel hoch der Flug,
Euch kann da nichts mehr fehlen,
Doch mir iſt's nicht genug.
Ach! daß ich ſelig ſei,
Braucht es der Himmel zwei.

Bußlied.

Warum verbirgſt du vor mir dein Antlitz,
Warum haſt du meine Seele verſtoßen?
Mein Gott, mein Heiland, wie hab' ich Tag und Nacht
Die heißeſten Tränen der Reue vergoſſen!
Mich hält wie gefangen mein Leid, mein Klagen,
Kein Stern erlöſend im Dunkel will tagen.
Öde, dem Grab gleich, umgibt das Herz mir,
Ein Schmerzensabgrund, der kalt mich umſchauert;
Wie zu den Toten haſt, Herr, du mich gelegt,
Daß hoffenslos, troſtlos die Seele mir trauert.
Wenn du, Herr, mir ſchweigeſt, welch ſchaurig Schweigen!
Wann meinem Flehen wirſt, o Gott, du dich neigen?

An Babels Waſſerflüſſen.

Stromflut dahin rauſcht durch Babels Gefilde:
Herzblut, ſo brichſt du in Tränen hervor!
Zion, du ſtrahlſt hell in qualvolle Träume,
Da doch dein Volk dich auf ewig verlor!
Dir grünt der Ölbaum, kühl weht dir die Palme noch,
Uns brach das Herz, blühet nie mehr empor.
Schmachvoll bedrängt uns der Ruf unſres Feindes:
„Singt uns von Zion!“ ſo heiſcht ſein Gebot;
Doch Weh, mein Volk, dir unendlich Wehe,
Sängſt du des Herrn Lied dem Feind, der dir droht!
Einmal zuletzt nur beim Heimgang ertön' einſt
Zion, Zion, dein Lied noch im Tod.

Jerusalem.

Heil und Freude ward mir verheißen,
Eingehn werd' ich zum Haus des Herrn;
Deine Schwelle soll ich begrüßen,
Deinen Tempel, Jerusalem!
Hoch und herrlich bist du erbauet,
Alle Völker wandern zu dir;
Gottes Namen hörst du verkünden,
Hörst ihn preisen, Jerusalem!
Frieden herrsche in deinen Mauern,
Heil den Hütten, den Hallen Heil!
Heil den Herzen, die voll von Liebe
Treu dir schlagen, Jerusalem!

Zu den Bergen hebet sich ein Augenpaar.

Zu den Bergen hebet
Sich ein Augenpaar,
Von den Bergen schwebet
Hilfe wunderbar.
Meine Hilfe kommt vom Herrn,
Der da Sonne, Mond und Stern,
Himmel und Erde gemacht hat.

Jeden meiner Schritte
Hält der Herr in Hut,
Schützt bei Tages Mitte
Mich vor Sonnenglut,
Und des Nachts bei Sternenschein
Schlummre, Herz, nur sicher ein,
Der dich behütet, er schläft nicht.

Schütz in deiner Güte
Vor Gefahren mich,
Meine Seele hüte
Du, Herr, ewiglich!
Sei mir gnädig allezeit
Bis in alle Ewigkeit,
Herr, gib doch Frieden meiner Seele!

Pilger auf Erden.*

Pilger auf Erden,
So raste am Ziele,
Hier labe dich Frieden
Nach langer Fahrt.
Was auch dein Herzweh,
Was auch dein Leid war,
Heilenden Balsam
Gab dir der Tod.
Pilger auf Erden,
Vom Wandern ermattet,
Nun ruhe im Schoße der Erde aus.

Pilger auf Sternen,
Unsterbliche Seele,
Du schwebest zum Himmel
Auf goldnem Pfad.
Badest im Glanzmeer
Göttlicher Klarheit,
Nur, was dem Staub war
Gabst du dem Staub.
Pilger auf Sternen
Die Träne der Sehnsucht
Geleite zur ewigen Heimat dich.

---

* Zu einer Melodie von Franz Schubert.

Maria.

1855.

Ave Maria.

Lenz ist gekommen
Duftig und reich;
Lieb' ist erglommen
Mit ihm zugleich.
Ave Maria!

Blüten, ihr süßen!
Seid ihr erwacht?
Helft mir, sie grüßen,
Duftet und lacht:
Ave Maria!

Helft mir, sie preisen,
Vögel im Hain,
Mischt eure Weisen
Grüßend mit ein:
Ave Maria!

Schmetterling, gelber!
Flieg ihr vorbei,
Sag' es ihr selber,
Wie schön sie sei!
Ave Maria!

Bächlein! dein Rauschen
Durch das Gefild
Wird sie belauschen;
Grüße sie mild:
Ave Maria!

Sterne so golden!
Leuchtende Schar!
Bringet der Holden
Huldigung dar!
Ave Maria!

Heilige Töne
Herz, hast auch du!
Grüße die Schöne,
Ruf es ihr zu:
Ave Maria!

Eh' ich dich ſah.

Eh' ich dich ſah,
Hab' ich dein Bild ſchon freundlich gehegt,
Vertraulich Geſpräch mit dir gepflegt,
War ſchon zu deinen Gunſten bewegt,
Eh' ich dich ſah.

Als ich dich ſah,
Wie du ſo inniglich froh gelaunt,
Mir hat mein Innerſtes erſtaunt
Viel holde Lieder zugeraunt,
Als ich dich ſah.

Seit ich dich ſah,
Wohl jeder Tag wie ſonſt vergeht,
Nur daß, von Liebeshauch umweht,
Dein Name mir im Herzen ſteht,
Seit ich dich ſah.

Wenn Liebe zu mir dich beweget.

Wenn Liebe zu mir dich beweget
Die Meine zu ſein,
Glaub' ich, daß Gott es geleget
Dir ins Herz hinein.
So drum mein Herz ſich noch reget
Solang die Seele heget
Des Leibes Schrein:
Die Güte des Herrn will ich preiſen,
Will hochauftönende Weiſen
Und Lieder ihm weih'n.

Das kann ich nicht ſagen und ſingen,
Was Gott an mir tut,
Läßt er dein Herz mich erringen;
Seele, Leib und Blut
Möcht' ich zum Opfer bringen,
Zu ihm empor mich ſchwingen
Voll Andachtglut.
Nun wollt' ich mit Freuden ſterben,
Ich müßte den Himmel erwerben,
Nun hätt' ich den Mut.

Der Ewigkeit hatt' ich mit Beben,
Mit Grauen gedacht,
Nicht hofft' ich einſt zu entſchweben
Dunkler Todesnacht.
Da wollte Gott mich erheben,
Zu denken ein ewiges Leben
Gab Liebe Macht:
Denn Liebe wird nimmer zu nichte,
Sie bleibet im himmliſchen Lichte
Allewig entfacht.

Die Oſterzeit hat mir geſpendet,
In Finſternis dicht,
Glühenden Strahl, der mich blendet
Herr, wie dein Geſicht.
Jegliches Leid iſt geendet,
Liebe hat Gott mir geſendet;
Nun zag' ich nicht!
Nun preiſt ſeine Wunder mein Glaube,
Er hob mich ja mit vom Staube
Zur Liebe, zum Licht.

Welch verborgner Sinn.

Welch verborgner Sinn,
Sage, liegt darin,
Daß im Lenzbeginn
Wir zuerst uns sehen?
Uns entgegengehen,
Da der Winter wich,
Vor dem Frühling sich
Von dannen schlich?

Daß am ersten Tag,
Wo der Finkenschlag
Tönte durch den Hag,
Wir zuerst uns nahen?
Ersten Gruß empfahen,
Da die Erde kaum
Weckte Busch und Baum
Vom Wintertraum?

Welch verborgner Sinn,
Sage, liegt darin?
Brächt' es uns Gewinn,
Dies Entgegenkommen,
Da der Lenz entglommen,
Da die Welt erwacht,
Aller Blütenpracht
Entgegenlacht?

Dürft' ich zeigen, dürft' ich sagen.

Dürft' ich zeigen,
Dürft' ich sagen, wie ich's mein',
Wär' dies Lied zu klein;
Doch zum Schweigen
Mag es eigen,
Mag's genügend sein.
Aber wie ein Schrein
Hüllt es Schätze ein,
Einen ganzen Liederreigen,
Der zum Himmel möchte steigen,
Vor der Liebe Glorienschein
Sich anbetend zu verneigen;
Eines Herzens Wonn' und Pein
Hüllt in Schweigen
Dieses Lied bescheiden ein.

Wenn deine Huld.

Wenn deine Huld
Mein Herz gefangen,
Du trägſt nicht ſchuld,
Haſt nichts begangen.

Wenn du mir haſt
Die Hand gedrücket,
Fällt dir's zur Laſt,
Daß mich's berücket?

Ließ ſüßes Gift
Dein Hauch mich nippen,
Kein Tadel trifft
Drum deine Lippen.

Wenn inniglich
Mein Herz verzaget,
Wer iſt, der dich
Zu tadeln waget?

Der Falter warf
Sich in die Flammen,
Wer darum darf
Das Licht verdammen?

Du trägſt nicht ſchuld,
Haſt nichts begangen,
Wenn deine Huld
Mein Herz gefangen.

Und dennoch ſchlag'
Das Auge nieder,
Wenn ich dir ſag':
„Tu's nimmer wieder!"

Und haſt du auch kein Herz dafür.

Und haſt du auch kein Herz dafür,
Und kann dich's nicht bewegen,
So hab' ich doch vor deiner Tür
Im Mondenſchein gelegen.

So hab' ich doch gepreßt den Mund
An deines Hauſes Schwelle,
Erflehend zweier Herzen Bund
Als wie an heil'ger Stelle.

Und bleibſt du ſtumm, und bleibſt du kalt,
Und läßt du mich verzagen,
Die Liebe muß mit Allgewalt
Empor, empor mich tragen!

Lenz.

Nun wollen Knoſpen ſich entfalten
Allüberall an Baum und Strauch;
Nur muß der Lenz auch gütig walten,
Erſchließen ſie mit mildem Hauch.

Die Blätter wachſen ihm entgegen,
Die Knoſpen wollen Blüten ſein.
Nur eine Nacht mit lauem Regen!
Nur einen Tag voll Sonnenſchein!

Dann ſteigt von Blüten rings ein Düften
Wie Weihrauch zu des Lenzes Lob,
Dann ſingt die Nachtigall den Lüften
Wie wonnig er die Welt umwob.

Mir auch im Herzen keimt ein Segen,
O ſei mein Lenz, du reich Gemüt!
Nur einen Strahl, nur einen Regen,
Nur einen Hauch, und alles blüht!

Laß mich deine Augen fragen.

Ob mein Mund auch dürfte nimmer
Liebesworte zu dir wagen,
Dürft' ich nur der Blicke Schimmer,
Dürft' ich deine Augen fragen.

Dir in Augen möcht' ich leſen,
Forſchen, wie in heil'gen Sagen,
Ob auf Sternen du geweſen
Eh' die Erde dich getragen?

Ach, ein Wort ſchafft hohe Wonne
Und ein Wort kann Wunden ſchlagen;
Laß aus deiner Augen Sonne
Nicht die Lippe mich verjagen.

Nie wird Eden leuchtend helle,
Nie mir deine Seele tagen;
Laß mich lauſchen an der Schwelle,
Laß mich deine Augen fragen!

Und wenn ich ein Spinnchen.

Und wenn ich ein Spinnchen
Des Morgens ſeh',
So fürcht' ich: Es wird nichts
Und denk': O weh!

Und wenn ich ein Spinnchen
Des Abends ſeh',
So denk' ich: Es wird was
Und ruf': Juchhe!

Und wenn es ein Traum iſt,
Laßt mir den Traum!
Wollt mich nicht wecken!
Ich trüg' es kaum.

Und wird's nicht zu Waſſer,
So wird es zu Wein,
Der ſoll auf der Hochzeit
Getrunken ſein.

Und bleibt es nicht dunkel,
So wird's einmal licht,
Solang es auch dämmert
Ich zage nicht.

Und bin ich kein Dichter,
So bin ich Poet,
Bring' alles in Verſe
So gut es geht.

Und wenn du dies lieſeſt,
So liebe du mich
Und denk' im ſtillen:
Gott ſegne dich!

Daß es Frühling wird.

Winter, flieh geſchwind,
Gehe,
Linder, lauer Wind
Wehe,
Daß es Frühling wird!

Schnee, o ſchmilz, vergeh',
Schwinde,
Gib uns Blütenſchnee,
Linde,
Wenn es Frühling wird.

Rab' und Krähenchor
Schweige,
Lerch', ins Blau empor
Steige,
Daß es Frühling wird.

Jagt auch aus der Bruſt
Schmerzen,
Schlagt in Wonn' und Luſt
Herzen!
Daß es Frühling wird!

Durft' ich dich nicht ſelber bitten.

Durft' ich dich nicht ſelber bitten
Um ein holdes Angedenken,
Daß mir's Freunde von dir ſchenken
Haſt du doch gelitten.

Luſt und Leid, die in mir ſtritten,
Mußt' ich ſtumm in mir ertragen,
Aber daß dir's andre ſagen
Haſt du doch gelitten.

Käm' ein höchſtes Glück geſchritten,
Wie es Götter nur verleihen,
Kniend wollt' ich Dank dir weihen
— Daß du es gelitten.

Abſchied.

Alle Frühlingskinder klagen,
Denn ſie wiſſen nun beſtimmt,
Daß die Blume,
Daß die Spielgenoſſin Abſchied nimmt.

Um ſie einmal noch zu ſehen,
Eichhorn hoch auf Gipfel klimmt,
Wenn die Blume,
Wenn des Haines Zierde Abſchied nimmt.

Und der armen Primel Auge
Ganz und gar in Tränen ſchwimmt,
Weil die Blume,
Weil die holde Schweſter Abſchied nimmt.

Vöglein! ſagt es nicht dem Lenze,
Daß er nicht im Zorn erglimmt,
Weil die Blume,
Weil des Lenzes Liebling Abſchied nimmt.

Schreimund wird die Amſel heißen,
Mai-wund nennt ſich Lenz ergrimmt,
Weil die Blume,
Weil die Freimundstochter* Abſchied nimmt.

Schilt nicht mein verwirrtes Singen;
Sind die Saiten doch verſtimmt,
Weil die Blume,
Weil die Dichterblume Abſchied nimmt.

---

* Freimund Reimar nannte ſich Friedrich Rückert bei ſeinem erſten Auftreten als Dichter.

Im tiefen Herzen heg' ich einen Dank.

Im tiefen Herzen heg' ich einen Dank
Und will ihn frei in deine Hände legen,
Eh', wie ſo mancher ſtill erflehte Segen,
Er unbelauſcht in meiner Bruſt verſank.

Weil ja der Dichter nach dem Schönen ſtrebt,
So dulde gern, daß dir ſein Lied erklinge,
Daß er des Herzens Huldigung dir bringe,
Dir und dem Himmelshauch, der in dir lebt.

Weißt du, was ich ſo recht vor dir empfand?
Wir Deutſchen können ſtolz auf andre ſchauen.
Sagt, was ihr wollt, von andrer Länder Frauen,
Die rechte Frau lebt nur im deutſchen Land!

Wär' ich ein Kind und wär' es Roſenzeit,
Ich wollte einen ſchönen Kranz dir winden;
O möchteſt du des Mannes Wort empfinden
Als hätt' ein Kind dir einen Kranz geweiht.

Marie.

1860—1861.

Dich grüßt mein Herz, dich grüßen Lieder,
Die rot auf rot ich für dich ſchrieb;
O tu dem Herzen was zulieb
Und grüße rot auf rot es wieder!

Marie.

Du willst Marie
Im Bilde sehn?
Das kann geschehn,
Da hast du sie!

Ihr Wuchs ist schlank
Von Zedernart,
Ist hoch und schwank,
Wie Palmen zart.
Ihr Haar so reich,
So voll und weich,
In Flechten liegt's
Von dunklem Glanz,
Die Stirn umschmiegt's
Als wie im Kranz;
Und wenn's, befreit
Von Band und Halt,
In Herrlichkeit
Hernieder wallt,
Wie Flut sich bricht
An weißem Strand,
Wie Moos sich flicht
Um Felsenrand,
Wie Schatten bebt
Auf hellem Grund,
Wenn Mondlicht webt
In Waldesrund:
Dann hüllt es traun
Das Mägdelein
Tief dunkelbraun
In Schleier ein.

Ihr Augenlicht
Beschreib' ich nicht.
Es malt die Stern'
Kein Maler gern.
Wo nähm' er auch
Die Farben her
Zum Strahlenhauch
Im Äthermeer,
Wenn Tag und Nacht
Sich hold umschließt,
In Dämmerpracht
Zusammenfließt,
Wenn Schmerz und Lust
Sich eint im Traum,
In tiefster Brust,
Im höchsten Raum?
Solch Augenpaar
In dunkler Glut
Ist voll Gefahr
Wie Meeresflut.
Wenn erst dein Blick
Sich wagt hinein,
Ist sein Geschick
Nicht länger dein.

Denn wer nicht kennt
Dies Element,
Wo grundlos tief
Die Perle ſchlief,
Eh' ſchmerzbehaucht
Ans Licht ſie taucht,
Wer da nicht ſchwimmt
Mit aller Kunſt,
Wem nicht beſtimmt
Iſt Glückesgunſt,
Der ſinkt hinab
Ins Wonnegrab.
Drum ſind bebaut
Zum Schutz vor Leid
Mit Brücken traut
Die Augen beid'.
Die ſchwingen ſchlank
Den Bogen kühn,
Wo ſtrahlenblank
Die Tiefen glühn.
Der Blick hat dort
Nun ſichren Pfad,
Hat Rettungsport
Und Notgeſtad,
Die Ufer reich
An Weiden ſind,
So ſammetweich
Und ſeidenlind.
Daß, Blicke, euch,
Eh' ihr verſinkt
Das Huldgeſträuch
Der Wimper winkt.
Nun iſt ihr Mund
Ein Lächeln rot,
Ein Himmelsbot'
Aus Herzensgrund.
Zum Seufzerhauch,
Zum Flüſtern auch
Getrennt iſt ſacht
Der Lippen Macht,
Wo ſchimmernd ruht
Das höchſte Gut:
Im Wunderſchrein
Die Perlenreih'n.
O Kämmerlein
Voll Süßigkeit
Zu jeder Zeit!
Wo ſolch ein Schatz
An ſolchem Platz
Hat ſolchen Schein,
Kann Hüter ſein
Korallenklar
Nur ſolch ein Paar.
Doch eines blieb
Geheimnis mir,
Darum ich hier
Es nicht beſchrieb;
Davon ſchaut bloß
Ein Zipfelein
Wie erbſengroß
Von Elfenbein
Aus dunklem Flor
Der Flechten vor.
So oft das Glück
Mich auserkor,
Hier hielt es ein,
Hier blieb's zurück,
Ich ſah allein
Ein winzig Stück
Von ihrem Ohr,
Was man zumeiſt
Ohrläppchen heißt;

Und wenn dies Heil
Mir widerfuhr,
Geſchah's zum Teil,
Zum Dritteil nur.

Von zartem Bau
Mit Linien blau
Durchwebt ſo warm
Sind Hand und Arm.
Es glänzt der Hals,
Der Nacken fein,
Wie des Kriſtalls
Gebilde rein,
In Schnee getaucht
Verſchwenderiſch,
Mit Rot behaucht
So roſenfriſch!
Die Wang' umglüht
Ein Feuer mild.
Dazwiſchen blüht
Der Lilie Bild.
Das Kinn ſo weich,
So wohlig rund,
Lacht jedem gleich
Das Herz geſund.
Und eins verwahrt
Ich mir bis jetzt,
Das beſte ſpart'
Ich bis zuletzt:
Den Sitz, wo ſchön
Die Anmut webt,
Auf Throneshöh'n
Das Szepter hebt,
Die Stirne zart,
Der Seele Schild,
Die hier im Bild
Sich offenbart.
Wenn irgendwo
In heil'ger Schrift
Vom Himmel froh
Die Kunde trifft,
O ſchau mit mir,
Sie trifft dich hier.
O ſchau die Stirn,
Die ſchneeweiß winkt,
Wie wenn die Firn
Im Frühlicht blinkt,
Und fühle tief
Im Herzen dein:
Den Himmesbrief
Schrieb Gott allein!

Das iſt Marie!
Nun denke ſie
Im falt'gen Kleid
Von ſchwarzer Seid'
Mit buntem Band,
Ohn' andre Pracht;
Wen Gottes Hand
So fein gemacht,
Hat nicht auf Tand
Und Zierde acht,
Iſt reich erhellt
Von ſeinem Licht,
Iſt hingeſtellt
Ein Gottgedicht.
Und denke ſie
Dir noch einmal
Im Stübchen hie
Im roten Shawl,
Und ſchau den Blick
Noch einmal jetzt,

Wenn ihr Muſik
Die Seele letzt,
Wie dann ein Drang
Empor ſie hebt,
Wie dann die Wang'
In Feuer bebt!
Wie ſchön ſie ſchaut
Vom Klang entzückt,
Wie jeder Laut
Sie reicher ſchmückt,
Als wenn vom Schall
Erſt aufgewacht
Ihr Reiz wär' all
Verhundertfacht.
Dann fühlt ſie froh
Der Jugend Schwung
Und lichterloh
Begeiſterung,
Dann iſt ſie ganz
Cäcilia
In Himmelsglanz
Und Gloria;
Dann iſt ſie Hauch
Und Klang und Ton,
Iſt ſelig auch
Hienieden ſchon.
Weil Melodie
Ihr Flügel lieh
Zum Sterngefild.
O ſchau ihr Bild!
Das iſt Marie!

War dir ein Glück verſagt? Nur Mut.

War dir ein Glück verſagt? Nur Mut!
So hatteſt du's gemeint.
Einſt kommt dir wohl ein Glück zugut
Wie's Gott am beſten ſcheint.

Der ſieht wohl, wie man ſtrebt und ſtreift
Und „Glück zu machen" denkt,
Indeſſen ſtill und ſelig reift
Das Glück, das er uns ſchenkt.

Drum gebe Gott dein Glück nur hin
Er gibt dir's reich zurück,
Du hatt'ſt ein eigen Glück im Sinn,
Nun wird dir Gottes Glück.

In schöner, dunkler Dämmerstunde.

In schöner, dunkler Dämmerstunde
Wandt' ich mein Sinnen ganz dir zu;
Dann hellte sich des Zimmers Runde,
Dann kam das Licht, als kämest du!

Und wird zur schönen Dämmerstunde
Die lange Zeit der Trennung nicht,
Wenn ich vom Wiedersehn gesunde,
Wenn du einst kommst, als käm' das Licht?

Mit deinem Bild im Herzensgrunde,
O sel'ger Tod, o stille Ruh',
O schöne, dunkle Dämmerstunde!
Dann kommt das Licht, dann kommst ja du!

Sie sprach: du sollst nicht sehen.

Sie sprach: du sollst nicht sehen
So schmachtend ins Auge mir!
Ich sprach: es soll nicht geschehen,
Und sah ganz verwundert nach ihr.

Sie sprach: du sollst nicht immer
Mir Blumen bringen ins Haus!
Ich sprach: ich tu' es ja nimmer,
Und reicht' ihr zum Pfand den Strauß.

Sie sprach: ich kann's nicht leiden,
Daß du mir küssest die Hand.
Ich sagt', ich wollt' es vermeiden,
Und küßt' ihres Kleides Rand.

Sie sprach: und knie nicht nieder,
Sonst mußt du von mir fliehn!
Ich sprach: nie tu' ich es wieder!
Ich schwor es ihr auf den Knien.

Die Baſen und Kaffeeſchweſtern.

Die Baſen und Kaffeeſchweſtern
Wiſſen es ganz genau,
Wir wären verlobt ſeit geſtern,
Du würdeſt meine Frau.

Die Baſen und Kaffeeſchweſtern
Finden das ganz fatal,
Bekritteln alle und läſtern
Deine unſelige Wahl.

Du aber rümpfſt das Näschen,
Höreſt alles ſchweigend an.
Allwiſſendes Kaffeebäschen!
Iſt denn was Wahres dran?

Sag' an, glaubſt du es ſchwerlich?
Stimmſt dem Gerücht du bei?
Sag' an! ich ſage dir's ehrlich,
Mir iſt es nicht einerlei!

O ſprich! gib du dem Geklatſche
Die volle Weihe und Kraft!
O laß doch nicht in der Patſche
Die ganze Gevatterſchaft!

Mit Veilchen.

Veilchen am Quell
Brach ich mir ſchnell,
Und ein Lied dazu
Sang ich im Nu,
Und zum ſchönſten Kind
Dann leicht wie der Wind,
Den Strauß ich trug,
Und das Lied im Flug,
Und die Trepp' in Eil'
Hinauf wie ein Pfeil
Knie zu ihr am Sitz
Raſch wie der Blitz.
Und ſie gibt, ſie muß!
So gleich wie im Schuß,
Mir ſchnell
Im Nu
Wie der Wind
Im Flug
Wie ein Pfeil
Wie der Blitz
Im Schuß
Wie kommt's denn, daß ich nun warten muß?

Es küſſen Himmel und Erde.

Es küſſen Himmel und Erde
In einem Worte ſich,
Das heißt im Himmel: „Es werde!"
Auf Erden: „Ich liebe dich!"

Hinaus in das Luftgeſchmetter.

Hinaus in das Luftgeſchmetter
Der Vögel von Buſch und Baum!
Es rauſcht durch alle Blätter
Das Lied vom Frühlingstraum.
Hinaus! In der Morgenſtunde
Ertönt es doppelt froh,
Und ein Gruß vom ſchönſten Munde,
Mein Herz, du weißt ja wo!

Hinaus und grüß' im Walde
Jed' Veilchen, das duftig taut,
Den Falter, der ſo balde
Sich ſchon ans Licht getraut,
Und grüße die Anemone,
Froh im Vorübergehn,
Und mit dem hellſten Tone
Mein Herz, du weißt ja wen!

Hinaus in das Frühlingsleben,
In die friſche Morgenpracht,
Hinaus in das Wonneleben,
Mit dem der Mai erwacht!
Hinaus auf die Himmelsleiter
Und bis ich im Himmel bin,
Und noch ein wenig weiter —
Du weißt ja, mein Herz, wohin!

Wie bin ich nun froh.

Wie bin ich nun froh,
So oder so!
Und ob mir geſcheh'
Wohl oder weh,
Und wird mir zuteil
Schmerz oder Heil;
Dich lieb' ich fort
Hier oder dort,
Um dich nur kreiſt
Leib oder Geiſt,
Zu dir nur zieht
Herz oder Lied,
Du lenkſt den Sinn
Her oder hin,
Tuſt mir Gewalt
Heiß oder kalt.
Mir ſchafft kein Herz
Luſt oder Schmerz,
Ich will nur eins,
Deins oder keins.
Und wär' mein Mund
Stumm oder wund,
Mein Herz, wenn's ſpricht,
Schlägt oder bricht,
Es nennt dich traut
Lieb oder Braut.
Und wer mir zur Wahl
In Wald oder Saal
Die Schönſten der Welt
Hinmalt oder ſtellt,
Ich wähle für mich
Nur dich — oder dich!
Und drum bin ich froh
So oder ſo!

Ich war zum Scheiden ſtumm bereit.

Ich war zum Scheiden ſtumm bereit;
Sie gab mir ſchweigend das Geleit —
Zur Dämmerzeit.

Sie hob, als an der Tür' ſie ſtand,
Zu einem Stern am Himmelsrand
Die weiße Hand.

Der ſchien ſo trüb, der blickte bang
Wie nach der Sonne, lang o lang
Im Untergang.

Der ſtrebt wohl auf der Schönſten Spur
Und trifft ſie nun auf goldner Flur
Zum Scheiden nur.

Und biſt du denn voll Sehnſuchtpein,
So ſtrahlſt du mir mit deinem Schein,
So biſt du mein!

Und bleibt dein Glück dir ewig fern,
So biſt du ja mein Glückesſtern!
O ſei es gern!

O ſei's! und mir im Herzen lies
Wie nur der Arm, der dich mir wies,
Mein Paradies.

Wenn einſt der Tod die Form zerſchlug,
Zieht mich zu dir in freiem Zug
Der Seele Flug.

Dann lenket ohne Raſt und Ruh'
Mein Geiſt dich deiner Sonne zu,
Mein Sternlein du!

Dann iſt kein Nah, dann iſt kein Weit,
Dann iſt nur Himmel weit und breit —
Zur Dämmerzeit.

Es lacht der Lenz, da lachſt du mit.

Es lacht der Lenz, da lachſt du mit,
Hältſt mit dem Lenze gleichen Schritt.

Ich ſchau' dem Lenz im Blühen zu,
Und denk', der macht es ganz wie du.

Im Schnee ſchon ſproßten Glocken licht,
Da ſprachſt du mild: So traure nicht!

Der Herlitzbaum trug goldne Zier,
Da durft' ich jeden Tag zu dir.

Die Primel feucht im Taue ſcheint;
Da hat dein Aug' um mich geweint.

Die duft'gen Veilchen ſind erwacht;
Da haſt du betend mein gedacht.

Es fiel ein Schnee, der bald zerrann;
Du zürnteſt und verziehſt mir dann.

Die erſte Schwalbe flog ins Land;
Da haſt du mir den Gruß geſandt.

Und Himmelſchlüſſel ſind zu ſchau'n;
Dein Herz erſchloß mir ſein Vertrau'n.

Da ſchlug die Nachtigall im Wald;
Du frugſt: Blüht nun die Roſe bald?

Sie blüht! der Lenz iſt roſenreich;
Mein Lieb, o ſei dem Lenze gleich!

Ihr goldnen Schlüſſelblumen.

Ihr goldnen Schlüſſelblumen,
Schließt auf den Himmel mir!
Nicht über den Wolken oben,
Den Himmel auf Erden hier.

Ihr goldnen Schlüſſelblumen,
Schaut nicht ſo neidiſch drein;
O ſchließt mir auf den Himmel,
Dann dürft ihr neidiſch ſein!

Ihr goldnen Schlüſſelblumen!
Ich trag' euch zu ihr hinauf,
Sie wird ans Herz euch nehmen —
O ſchließt mir den Himmel auf.

In lilienweißen Armen,
O ew'ge, ſelige Ruh'!
Ihr goldnen Schlüſſelblumen
Schließt ſachte hinter mir zu!

Danke!

Lilienblüte!
Mädchen ſchön und zart!
Gott behüte
Deines Lebens Fahrt!
Ach, es muß geſchieden ſein,
Und für alle Liebe dein
Hat das ſcheidekranke
Herz ein letztes Wort allein:
Danke!

Sterne droben!
Goldne Himmelsluft!
Mild erhoben
Habt ihr mir die Bruſt.
Als des Glückes Frucht mir ſchwoll,
Daß ſie golden glänzen ſoll,
Goſſet ihr das blanke
Gold herab ſo wonnevoll!
Danke!

Hoffnung, ſüße!
Mild von deinem Wehn
Scheidegrüße
Atmen Wiederſehn.
Hoffnung, aller Schmerzen Ruh'!
Meine Seele hältſt ja du
Wie der Stab die Ranke!
Singend ruft mein Herz dir zu:
Danke!

Glockenblumen.

Glockenblumen
Läuten nicht zum Liebesfeuer,
Laden nicht zum Liebessturm
Wie die Leuchte hoch vom Turm
Einst den Schwimmer ohne Steuer.
Deines Herzens Sturm und Flut
Wird nur der Beglückte schauen;
Doch in still bescheidnem Mut
Pflück' ich gern in Wald und Auen
Blumen dir; noch heut' die blauen
Glockenblumen.

Glockenblumen
Haben nur verschwiegnes Läuten,
Haben nur verborgnen Sinn,
Den ich zu bescheiden bin
Dir mit Worten auszudeuten.
Dürfte aller innre Drang
Mir gelöst vom Herzen tauen,
Lieder wie ich nimmer sang
Wollt' ich deiner Brust vertrauen;
Doch nun läuten's nur die blauen
Glockenblumen.

Glockenblumen
Sind ja auch aus Gottes Händen;
Ohne Duft, doch voll von Tau,
Und die schönsten auf der Au,
Wenn sie Gnade bei dir fänden.
Der einmal dein Herz besitzt
Soll dir einen Garten bauen,
Wo's von Blumen glüht und blitzt,
Schön wie nirgend sonst zu schauen;
Nimm indes von mir die blauen
Glockenblumen!

Wie süß die Lieb' aus Blumen spricht.

Wie süß die Lieb' aus Blumen spricht,
Wenn zweie beisammen traut!
Sie schweigen; doch die Blumen nicht,
Die reden so laut!

Wie süß die Lieb' aus Blumen spricht,
Wenn zweie in Traurigkeit
Sich fern so lang; doch die Blumen nicht,
Die grüßen so weit!

Wie süß die Lieb' aus Blumen spricht,
Wenn eins sich ans Sterben gab.
Das andre welkt — doch die Blumen nicht,
Die blühen am Grab.

Freude, die Heilige.

Freude, die Heilige,
Ist mir im Herzen,
Weiß nicht, warum!
Stehn auf dem Hofe
Zwei Musikanten,
Vater und Sohn,
Spielen so lustig
Wien'rische Walzer.

Hab' ich ein Briefchen
An die Geliebte
Eben geschrieben;
Warum grad' eben
Spielen die Leute,
Rühren mein Herz,
Daß mir die Träne
Der Lust und Wehmut
Dringt aus den Augen?

Wohl zieht die Seele
Rasch in Gedanken
Dich, o Geliebte,
Mit in den Tanz!
Ist's doch ein Klingen
Wie Hochzeitreigen.
Gab ich der Wirtin
Rasch ein papiernes
Sechserl für beide,
Daß nun zum Danke
Vater und Sohn,

Beide im grauen
Filzrock und Mütze,
Mir mit der Fidel,
Mit der Gitarre
Noch einen Walzer
Spielen zu Ehren.

Rein sind die Klänge,
Stimmen zusammen,
Zeigen im Rhythmus,
Zögernd und eilend,
Schwindend und wachsend,
Steigend und sinkend,
Feinres Empfinden.
Und kontrapunktisch
Mischet der Alte
Bässe in schreitender
Gegenbewegung
Ganz musikalisch
Anmutig ein.
O wie erfreut mich's!
Zitternde Töne
Dringen zum Herzen,
Werden da drinnen
Tränen der Lust,
Wieder aus Tränen
Werden zum Lied sie,
Das der Geliebten
Ihr Dichter singt.

Reizend verworr'nes
Wandern der Seele!
Wie mich so eigen
Alles berührt!
Bin ich doch selber
Auch Musikant.
Höher mein Streben,
Tiefer mein Zagen,
Himmelanstürmend,
Erdenversinkend
Und auch am Ziele
Stehend vielleicht in
Ärmlichen grauem
Filzrock und Mütze.
Ist doch mein Liebchen
Auch Musikant;
Spielt vor den Leuten
Vornehm bei Gaslicht
Perlende Läufe
Kühne Arpeggien,
Doppelte Triller,
Schwere Passagen!
Alles das dacht' ich,
Als für mein Sechserl
Vater und Sohn mir
Noch einen Walzer
Spielten zu Ehren.

Und willst auch du nun
Für mein Gedachtes,
Für mein Gesungnes
Lohn mir verheißen,
Denk' ich noch etwas,
Eigen Besondres
Und Wunderschönes,
Nur dir zu Ehren!

Da hatt' ich gestern einen Streit.

Da hatt' ich gestern einen Streit
Über Gott und Unsterblichkeit.

Mein Gegner war sehr fein gewandt,
Spinoza hatt' er studiert und Kant.

Wir hatten nicht lange diskuriert
So hatte er Gott schon wegdisputiert.

Und eh' ich noch sann auf ein Gegenwort
War die Unsterblichkeit auch schon fort.

Und doch war alles nur blauer Dunst
Geschickte Taschenspielerkunst.

Denn als beschämt ich ging nach Haus,
Sah Gott aus allen Sternen heraus.

Und als ich mir ward wieder recht bewußt,
Vernahm ich ihn in der eignen Brust.

Und göttlich einfach, unendlich gescheit,
Bewies er mir die Unsterblichkeit.

Wie mir's im Glauben da erging
Ist's mit der Lieb' dasselbe Ding.

Beweist mir jemand noch so klar,
Daß all mein Hoffen Täuschung war,

Daß ich ein zu geringer Mann
Und nimmer selig werden kann,

Daß sie mich will um keinen Preis,
Ja gar nichts von der Liebe weiß,

Da wird sie plötzlich bei mir sein,
Mich schlingen in die Arme ein

Und wird aus Sternen auf mich ſchau'n
Und Worte zu mir reden traun,

Die himmliſch einfach und geſcheit
Beweiſen mir die Seligkeit.

Im Lenz ging mir ein Hoffen auf.

Im Lenz ging mir ein Hoffen auf,
Es grünt' in den Blättern allen;
Du glaubſt nicht, wie mich's nun ergreift
Wenn die gelben Blätter fallen!

Du glaubſt nicht, wie mich ein Schauer trifft,
In dem bunten, goldnen Regen!
Es iſt ja das alte ew'ge Spiel,
Wie kann's mich ſo bewegen?

Doch haſtig raff' ich Blumen auf,
Die letzten, die blühn von allen,
Und ſende ſie dir. O ſchau' nicht hin,
Wo die goldnen Blätter fallen!

Findeſt du denn noch Blüten.

Findeſt du denn noch Blüten
Im herbſtlichen Waldesraum?
„Kaum!“

Was ſuchſt du an Buſch und Baum,
Da Blüt' und Blume verglühten?
„Blüten!“

Du ſucheſt ſie dem Herzen,
Das dich nur liebt allein?
„Nein!“

Wem willſt du die Blüten weihn
In einſamer Liebe Schmerzen?
„Dem Herzen!“

So hoffſt du Lohn der Liebe,
Wenn dir ein Strauß gedieh?
„Nie!“

Dann ſag' mir was und wie
Der Blumen Deutung bliebe?
„Liebe!“

Ich liebe dich! So bleibt es, Wort für Wort!

Ich liebe dich! So bleibt es, Wort für Wort!
Die letzten Worte ſind den erſten gleich,
Denn in der Lieb' iſt's wie im Himmelreich
Die Letzten ſind ja auch die Erſten dort!

O ungestörtes Wonneleben.

O ungestörtes Wonneleben!
Ich habe dich! Du bist bei mir!
— Und ist doch nur ein Träumen eben
So fern von dir.

Es schwebt dein Bild, im Hauch vollendet,
Vor mich, wenn ich es werden hieß;
Von Kräften, die Natur uns spendet,
Die reichste dies!

Nicht reizender aus Meeresschäumen
Stieg Venus lächelnd einst empor,
Als du, wenn ich in wachen Träumen
Dein Bild beschwor.

Wie fühl' ich mich aus Gott entsprungen
Wie Strahl aus seinem Licht entfacht,
Wenn ich die Ferne so bezwungen
Durch Geistesmacht.

Und doch! in meiner Gottesnähe
Mahnt mich der Wunsch fast spöttisch bang:
„Wer dich nur einmal wiedersähe
Minutenlang".

Legende.

Volksbelebte Gartenwege!
Ein Gedräng von Liebespaaren,
Kosende auf jeder Bank.
Bin so zwischendurch gelaufen
Mit der glimmenden Zigarre,
Keinen Glücklichen beneidend
Mit dem schönren Glück im Herzen.
Abendkühle; Festlich rauschend
Hüllte Hornmusik die Seele

In des Tongewebes Falten.
Walzermelodie, die Nymphe,
Zog dem Wandler, zog dem Lauscher
Schmeichelnd aus der Hand den Faden,
Im Alleenlabyrinth.
Wußt' auf so bekannten Wegen
Plötzlich nicht mehr, wo ich ging.
Da, an einer Brücke hört' ich
Einen knienden Bettler beten,
Drücke in die Hand des Alten,
Eines Dichters Kupferpfennig.
„Die Madonna mög's vergelten,"
Murmelt er und betet weiter.
Wie sein Ave fern verklinget
Naht die Walzernymphe wieder
Die mich in die Irre neckte,
Zeigt mir scherzend nun den Weg.
Und ich steure heiter heimwärts,
Heiter, wie ich ausgegangen.
Schlaf und Träume sucht der Müde.
Überm Bett hängt die Madonne,
Blumen an des Bildes Rahmen.

Gibt's im Wachen Labyrinthe,
Wie verworren erst sind Träume!
War ich selbst im Traum der Bettler,
Fleht' in brünstigen Gebeten
Die Regina Angelorum.
Kam ein Herrchen, sorglos schleudernd,
Die Zigarr' im Mund — und summend,
Goldgelockt sein Haar, in Ringen
Auf die Schulter niederflutend.
Hört mich beten, vornehm lässig
In die Tasche greift das Herrchen,
Drückt ein Stück in meine Hände,
Summt und raucht und schlendert weiter.

Doch wie ſtaunt' ich an die Münze,
Die von Gold war; eine Seite
Trug das feingeformte Bildnis
Meiner irdiſchen Madonne:
Goldnes Näschen, goldne Augen,
Wange, Kinn und Stirn von Golde,
Klein, doch wunderbar getroffen;
Wenn ich's an die Lippen drückte
Hatt' in goldnem Kuß ich alles.
Auf der andern Seit' ein einzig
Wörtchen ſtand, und wie ich ſtrebte,
Dies zu leſen, ward's von ſelber
Laut in ſüßen Hornakkorden,
Sang nur immer: „Wiederſehn!"
Da vor Freuden wacht' ich auf,
Feſt die Hand noch zugeklammert,
Nicht mein Goldſtück zu verlieren.
Golden ſchien der Tag ins Zimmer,
Freundlich ſchmunzelnd, zu vergüten
Den verlorenen Dukaten.
Doch, o Wunder, der Madonne
Blumen waren in der Nacht
Auf mein Bett herabgeſunken!

Nun ſag' ſelbſt, du meine Seele,
Du mein traumhaft goldnes Antlitz,
Gibt's hienieden nicht noch Wunder,
Hornmuſik und ſchöne Träume?
Lebt nicht wirklich die Madonne
Gütig in dem ſchönen Himmel?
Toren, die das leugnen wollen!
Nein, ich glaub' an die Madonne,
Ihre Wunder, ihre Blumen,
Ihr Gebet in Labyrinthen,
An ein goldenes Vergelten,
Hornmuſik und Wiederſehn.

Gib mir nichts und gib mir alles.

Gib mir nichts und gib mir alles
Drum die Seele ringt und wirbt,
Gib mir Glück, im Liede ſchall' es,
Gib mir Leid, geheim verhall' es,
Wenn nur nicht die Liebe ſtirbt!

Willſt du mich in Wonne tauchen,
Urhauch, der die Welt verjüngt,
Laß nur nicht dies Glühn verrauchen,
Nähr' es hell an deinem Hauchen,
Daß die Lieb' gen Himmel dringt!

Seid geprieſen, Schmerzensſtunden,
Wenn die Seele ſiecht und darbt!
Nur kein tödliches Geſunden,
Kein Vernarben ſel'ger Wunden,
Wo die Liebe mit vernarbt!

Schmerz und Luſt ſind Brüder beide,
Aus der Liebe Schoß entſtammt;
Heil dir, Luſt, im Goldgeſchmeide,
Heil dir, Schmerz, im dunklen Kleide,
Wenn nur Lieb' in beiden flammt!

Drum verſage, drum gewähre,
Heilig Herz, wie Gott dich treibt!
Gib mir Luſt, die ſüß mich nähre,
Schmerz, der flammend mich verkläre,
Weil mir ja die Liebe bleibt!

Nachts, wenn du in die Sterne ſchauſt.

Nachts, wenn du in die Sterne ſchauſt
Und ſchickſt die Sehnſucht wandern,
Der du die goldnen Brücken bauſt
Von einem Stern zum andern;

Und wenn dein Blick das Sternlein trifft,
Das wir für uns erwählet,
Dann ſagt es dir in goldner Schrift,
Was ich ihm juſt erzählet:

Daß mir ein liebes Antlitz fern,
In dem zwei Sterne blitzen,
Wo unter freiem Himmel gern
Ich ewig möchte ſitzen.

Daß ich mir Sehnſuchtbrücken bau'
Und ſtreifen will und wandern,
Bis ich in meinem Himmel ſchau',
Von einem Stern zum andern.

Vergißmeinnicht.

Wie hab' ich dein Lob vergeſſen, Vergißmeinnicht!
Sang andern Blumen indeſſen, Vergißmeinnicht!
Nun mahnt mich ein unvergeßlicher Mund an dich,
Gewiß! Du weißt ſchon, weſſen, Vergißmeinnicht!
Ein Herz an dem ich am liebſten dich blühen ſäh',
Dich ſingend an meins zu preſſen, Vergißmeinnicht!
Sie liebt dich, Blume, wo fänd' ich ein ſüßres Wort,
Wie klingt ſchon dies vermeſſen, Vergißmeinnicht!
Du weckeſt im Lenze manches Erinnern ihr
Das ſtill im Herzen geſeſſen, Vergißmeinnicht!
Dann pflückt und küßt ſie dich, daß du zitternd fühlſt
Der Lippen Tau dich näſſen, Vergißmeinnicht!
O denke dann nur einen Hauch lang, du wär'ſt ich
In ſeligem Selbſtvergeſſen, Vergißmeinnicht!

Die lichtblaue Kornblume.

Die lichtblaue Kornblume
Und Klatſchroſ', die Muhme,
Hielten an ſtillem Plätzchen
Im Feld ihr Schwätzchen —
„Ja," ſprach die Muhm' und bläht ſich recht:
„Die Mannsleut' ſind ſchlecht!"
Kornblum', die ſich ein Weilchen beſann,
Sprach: „Dann und wann!"
Die Muhme ſprach: „Grete mit ihrem Hans
Iſt 'ne rechte Gans!"
Kornblum' war wieder ein Weilchen ſtumm,
Dann ſprach ſie: „Warum?"
„Ei, ſie meint, der Hans wär' ihr nur hold,
Der Lügenbold!"
Kornblume ſchwieg. Dann ſprach ſie ſcheu:
„O, der meint's treu!"
„Ja! treu!! Da ſieh nur auf der Wieſe,
Er küßt die Lieſe!"
Kornblume ſprach: „Muhme, Ihr ſeht nicht weit,
Das iſt ja Veit!"
„Du Unkraut! du Mamſell Schlingenpflanz!
Es iſt der Hans!
— 's iſt Veit! rieſen Hans und Grete empört,
Die zugehört.
Und die Muhme, klappernd vor Entſetzen,
Riß Hans in Fetzen!
Zur Kornblum' neigt' ſich Grete nieder,
Steckt' ſie ans Mieder.
Da liegt die Muhm', o wie recht geſchah's
Der Klatſchfraubas!
Kornblume nickt von der weichen Streu:
„Der meint's ja treu!"

O Meer von Staub ohn' Port und Strand.

O Meer von Staub ohn' Port und Strand!
Kein Strauch, kein Baum, kein Quell im Sand!
Nur glüh'nde Luft und Sonnenbrand!
Und werde doch dich ſchauen,
Du mein gelobtes Land!

Verſenkt in Sünde, ſtarr das Herz
Vor Götzen knieend aus Stein und Erz,
Vom Schlangenzahn getaucht in Schmerz —
Zieht's zum gelobten Lande
Mich dennoch heimatwärts.

Von Wundern iſt mein Pfad umringt,
Der Quell aus dürrem Boden ſpringt,
Aus offnem Himmel Manna ſinkt,
Zum Pfad wird mir die Woge,
Die meinen Feind verſchlingt.

O heißes Wandern vierzig Jahr!
O Wunderheil in Todgefahr!
O Bild, in dunklen Träumen klar!
O Kanaan, geliebtes,
Wann bieteſt du dich dar?

Ich ſah, wie Traum das Aug' mir ſchloß,
Mein Land, das Sonnengold begoß,
Das reich von Milch und Honig floß;
Da blühte rings die Lilie
Und Roſe, ihr Genoß.

Dort enden einſt die Pfade mein,
Doch ſoll die Luſt mir bloß gedeihn
Es anzuſchau'n im Abendſchein,
Ich darf ja dort nicht wohnen,
Nicht dort begraben ſein.

Wenn ich der Irre mich entwand
Aus Wüſtenſtaub und Sonnenbrand,
Dann zeigt mir eines Engels Hand
Dich blühend noch im Sterben
Du mein gelobtes Land!

Wonne.

Was mich trifft mit Himmelsallgewalt iſt Wonne!
Was die Seele ſingt und was der Mund nur lallt iſt Wonne!

Was im Herzen lacht, bis Traum es linde wieget
Und im Traum noch leiſe lachend hallt iſt Wonne!

Reichen Klang hat Liebe, Sehnen, Glück und Hoffen,
Doch was rauſchend von dem allem ſchallt iſt Wonne!

Was die tauſend Frühlingsſtimmen klagend jauchzen,
Was da ſtrömt aus Blüten tauſendfalt iſt Wonne.

Was am Himmel golden quillt aus ew'gen Quellen
Und in Sternen ſich zu Welten ballt iſt Wonne.

Was wie Gotteswein den Kelch des Herzens füllet,
Daß zu eng es wird und überwallt iſt Wonne.

Und was bebt in deiner Lippen Hauch, Maria
Und ein Blick auf deine Lichtgeſtalt iſt Wonne!

Leutnant Mai.

Spazieren ging ich; eine Reih'
Fremder Geſichter kam mir vorbei.

Da plötzlich taucht in meinem Lauf
Auch ein bekanntes vor mir auf.

Ein Leutnant, der die Stadt bewohnt,
Wo ich erlebt meinen Wonnemond.

Hatten uns dort kaum angeſehn;
Blieben hier beieinander ſtehn.

Ich tat, als hätt' er einen Pack
Empfehlungsbriefe an mich im Sack.

Behandelte ihn ſo angenehm,
Als brächt' er Grüße von wunder wem.

Ach, des Erinnerns Zauberhauch
Verklärte mir den Leutnant auch.

Mir war, als ſäh' ich mein Glück mir nah'n
Mit Epauletten angetan.

Als kehrte wieder die ſchönſte Zeit
Mit einem Degen an der Seit'.

Als brächte mir Luft der brave Soldat
Von der mein Lieb geatmet hat.

Als wären die Knöpf' an ſeiner Bruſt
Lauter Sterne der Maienluſt.

Ich nahm den wackren Leutnant Mai
Mit mir auf meine Kleriſei.

Gab ihm Zigarren, wie im Traum,
Und Fidibus, und wußt' es kaum.

„Sie rauchen," sprach er, „edles Kraut!"
Ich sprach: „Nicht wahr, wie mild und traut?"

„Besonders," meint er, „brennt es gut!"
Ich sprach: „O ja, es hält die Glut!"

Mir schien die Wolke, die er blies,
Wie Duft vom Blütenparadies.

Wir mischten beide Weiherauch
Wie Kirschenblüt' und Fliederstrauch.

Und als er von mir Abschied nahm
Empfand ich's fast wie Liebesgram.

Ich sprach: Komm wieder, lieber Mai!
Der Leutnant sprach: „Ich bin so frei!"

Ich aber blieb noch lang allein,
Voll Maienluft und Liebespein.

Mein tiefstes Denken bunt und kraus
Sah plötzlich wie ein Leutnant aus.

Mein Herz will dir dienen.

Mein Herz will dir dienen
Und fragt nicht, wofür?
Wie der Mond oft geschienen
Dir nachts vor der Tür.

Hast goldene Dinge
Zum Schmuck oder Scherz,
Und hast, was ich singe
Und hast auch mein Herz.

Ob auch andre sich zeigen
In reicherer Pracht,
Hast du doch zu eigen
Was ein Goldschmied nicht macht.

Wenn die Reichsten nur funkeln
So lang man sie sieht,
Steht dir schön noch im Dunkeln
Mein Herz und mein Lied.

Tempel der Liebe, du wonnige Braut.

Tempel der Liebe, du wonnige Braut!
Tempel der Liebe von Gott gebaut!

Ewige Leuchten an heiliger Stell',
Sterne der Liebe, wie glüht ihr hell!

Weihrauchwolke, die still verweht,
Atem der Liebe, ein Duftgebet!

Süßer Gesang, wie von seligen Höh'n,
Worte der Liebe, wie läutet ihr schön!

Stätte der Weihe, opferbewußt,
Altar der Liebe, du klopfende Brust!

O wer da knien und beten kann!
Priester der Liebe! Seliger Mann!

Die Glocke tönt noch lange fort.

Die Glocke tönt noch lange fort,
Nachdem sie ausgeschwungen;
Im Busen tönt noch manches Wort,
Nachdem es längst verklungen.

Im Herbste hat an manchem Baum
Man Blüten noch gefunden,
Nachdem der schöne Frühlingstraum
Schon längst dahingeschwunden.

Schilt nicht den Baum, der Blüten bringt,
Wenn andre lang verdorrten;
Schilt nicht die Lippe, daß sie singt
Von längst verklungnen Worten.

Bertha.

1865—1874.

Eine Stadt gab uns das Leben.

Eine Stadt gab uns das Leben,
Dir, mein Liebchen, dir wie mir.
Hier mein Gäßchen — gleich daneben
Um die Ecke geht's zu dir!

Mancher legt wohl manche Strecke
Schnell zurück, oft wunderbar —
Lieb! Und zu der einen Ecke
Braucht' ich volle vierzig Jahr!

Zu meinem Bildnis.

Dies Nichts, das wie ein Schaum vergeht,
Die Asche, die im Wind verweht,
War einst ein Leib, zu Tat und Wahn,
Mit tausend Kräften angetan;
Ein Zeugnis reinster Liebesmacht,
Zu Lust und Schmerzen angefacht,
Ein Antlitz, das ja auch wie Licht
Und Schatten Schmerz und Lust durchflicht,
Ein Mensch, ein Geist, ein Hauch aus Gott,
Ein Engelsneid, ein Wurmesspott,
Ein Rätsel, das uns ewig neckt,
Ein Traum, aus dem der Tod uns weckt,
Ein tief Geheimnis, nie entdeckt,
Nur halb geahnt, gelöst, erfaßt,
Im Wunder, daß du lieb mich hast!

In manchen Augenblicken plötzlich.

In manchen Augenblicken plötzlich
Scheint alles dir so öd und wüst,
Die Welt umher so unergötzlich,
Du drin so fremd, so ungegrüßt.

Bis du dann drüber sinnst und grübelst
Und merkst, daß dich ein Heimweh quält,
Und dir ganz unwirsch selbst verübelst,
Daß dir die Heimat dazu fehlt.

Der Sehnsucht Träne mag ich stillen.

Der Sehnsucht Träne mag ich stillen,
Im Herzen bleibt die Sehnsucht doch,
Und hier im Lied, das sagt dir noch:
Die Träne floß um deinetwillen!

Ich armer Staub, ich hab' ein Sehnen
Nach dir, dem andren Häuflein Staub,
O dürft' ich einst, des Todes Raub,
In einem Sarg mit dir mich dehnen.

Ich hab' dich nicht — o welch Entbehren!
Ich träum' dich wohl in meine Näh',
Doch mehrt das nur des Herzens Weh,
Das nach dir selber muß begehren!

Wie mühsam, schleppend ist mein Singen,
Wie halb das doch so schöne Wort,
Nur die Gedanken stürmen fort
In Liebeshast zu dir zu bringen.

Die Hoffnung, wäre Gott ein Dichter,
Wär' seine schönste Melodie,
Der Sprache schönstes Wort ist sie,
Wie Sterne hell und fast noch lichter.

Die Hoffnung, dürft' ich die nicht hegen,
Wenn böse Macht mir die entriß,
Mir wär' der schnelle Tod gewiß,
Und Tod wär' dann noch reicher Segen.

Denn was der Blume Luft und Licht,
Der Boden, dem sie kann entsprießen,
Der Tau, der mild sich will ergießen,
Soll sie vergehn und welken nicht,

Das bist du mir, daher die Tränen,
Die Hoffnung lächelnd mir gestillt;
Doch lächelt Hoffnung noch so mild,
Dein eigen Lachen ist mein Sehnen.

Mit einem „Vergißmeinnicht".

Blümchen, du brauchst nichts zu sagen
Sei nur still!
Sonst wird dich mein Liebchen fragen,
Ob ich sie beleid'gen will?

Blümchen, du brauchst nichts zu sagen
Geh nur hin!
Laß dein eigen Bild dir tagen
Aus der Liebsten treuem Sinn!

Blümchen, du magst süß vergehen
Ihr am Mund,
Tausendfältig auferstehen
Wirst du ihr im Herzensgrund!

O komm, meine Braut.

O komm, meine Braut,
Und wohn' in meinem Liede!
Da wohnet milder Friede
Und Wonnelaut.

Was ſuchſt du trüb und bang
Die Heimat hier auf Erden?
Die Heimat ſoll dir werden
In meinem Sang.

Wenn vor der Welt dir graut
Daß Lieb' von Lieb' ſie ſchiede,
O wohn' in meinem Liede
Du meine Braut!

Und will den Erdengang
Ein Himmelsziel dir lohnen,
Sollſt noch hienieden wohnen
In meinem Sang.

In des Mais Zauberkreis.

In des Mais
Zauberkreis
Höchſter Zauber,
Süßeſter Preis!
Himmelsgruß!
Gotteskuß!
Stimme der Nacht!
Minnewacht!
Nachtigall, du Lenzgebet!
Wie mir dein Ton zu Herzen geht!

Stoßseufzer.

Sehnen! Sehnen! gib uns frei!
Glück der Liebe! komm herbei!
Täuschung! ende doch dein Spiel!
Hoffnung! zeig' ein goldnes Ziel!
Liebe! schürtest du die Flammen,
Leben! gib uns auch zusammen!
Welt! verleg' uns nicht den Lauf!
Eden! Eden! tu' dich auf!

Einmal noch in einem Liede singen.

Einmal noch in einem Liede singen
Möcht' ich all die Herzensluſt und Qual,
Und dann sterben in des Lied's Verklingen
Und noch denken: 's war das letzte Mal!
Einmal noch an deinem Kuß mich weiden,
Einmal noch an deines Auges Strahl,
Und dem Tod, wenn sanft er trieb' zum Scheiden
Lächelnd sagen: 's war zum letztenmal!

Ich singe nichts.

Ich singe nichts
Zu deinem Preise,
An Kraft gebricht's
Der schlichten Weise;
Ein Mücklein, leise
Zieh' ich die Gleise
In meines Lichts
Geweihtem Kreise,
Doch sing' ich nichts.

Saug' dich polypenfeſt an mich.

Saug' dich polypenfeſt an mich!
Zieh' mich ganz hinein in dich!
Unerſchöpflich, unerſättlich
Gib und nimm und wonniglich
Halte mich!
Küß' und ſprich,
Daß ich ſtumm dich machen müſſe
Und aufs neu geſchwätzig küſſe,
Dann das ſüße Schweigen brich,
Mich mit Küſſen ſtumm zu machen
Stumm und träumend! Wieg' mich ein,
Laß mich zwiſchen Traum und Wachen
Flüſtern, küſſen, ſingen, lachen
Halten dich und ſelig ſein!

Der Mut, der wieder mir die Bruſt erhebt, biſt du.

Der Mut, der wieder mir die Bruſt erhebt, biſt du,
Das Blut, das neu die Adern mir belebt, biſt du!
Der Labetrunk aus tauſend ſüßen Blumenkelchen,
Von dem beſeelt mein Herz zum Himmel ſtrebt, biſt du!
Der Kuß der Phantaſie, von dem mein Geiſt im Rauſche
Aufs neu ſich bunte Märchenbilder webt, biſt du!
Der Zauber, der die graue Welt mir zeigt in bunten
Glutfarben, daß ſie heiter vor mir ſchwebt, biſt du!
Der frohe Trieb, daß lachend ich die Welt durchſchreite,
Daß nicht mein Fuß an jeder Scholle klebt, biſt du!
Biſt du, du ſelbes Frauchen, das mir bald das Leben
Wegküßt und dann mich an der Bruſt begräbt, biſt du!
Die Seele meiner Lieder, die in jedem Klange
Dem Falter gleich im Netze flatternd bebt, biſt du!

Mit deinen Augen.

Mit deinen Augen
Grüßt mich der Himmel hell,
Mit deiner Stimme
Ruft mich der Waldesquell,

Mit deinen Lippen
Küſſet die Roſe mich,
Mit deinem Atem
Laben die Lüfte mich.

Die aber walten
Hier, dort und allerwärts,
Nur dir in Armen
Drück' ich die Welt ans Herz!

Sei nicht mein Pünktchen auf dem i.

Sei nicht mein Pünktchen auf dem i,
Das ſtreckt ſich und erreicht es nie!

Sei nicht mein Häkchen überm u,
Das winkt ihm ſtets von ferne zu.

Sei auch nicht mein Verdopplungsſtrich,
Verdoppelſt wohl, doch meideſt mich.

Sei meine Schleif' im großen E,
Feſt an der Bruſt, in Wohl und Weh'!

Komm, o komm im ſchwarzen Kleide.

Komm, o komm im ſchwarzen Kleide,
Mit dem runden Hütchen auf!
Mach' ein Ende meinem Leide,
Gib mir Licht und Glück vollauf!

Mit dem Perlenkettchen binde
Mich an dich mit Hand und Fuß,
Daß ich nie mehr Freiheit finde,
Ewig dir gehören muß.

Komm, o komm und laß uns ſchweifen
Weit ins Freie Hand in Hand,
Laß im Wandeln wonnig ſtreifen
Schritt für Schritt mich dein Gewand.

Sind noch kahl des Waldes Räume,
Sei nicht bang! verliebte Leut'
Schwatzen Blätter an die Bäume,
Sind von ew'gem Lenz erfreut.

Komm, o komm, durch Wald und Heide
Unermüdet geh' der Lauf!
Komm, o komm im ſchwarzen Kleide,
Mit dem runden Hütchen auf!

Mache meinem Leid ein Ende,
Laß mir deines Auges Strahl
Leuchten, und die weißen Hände
Laß mich küſſen tauſendmal!

Die Rose hat ihren Duft verhaucht.

Die Rose hat ihren Duft verhaucht,
Dir einen Gruß zu bringen,
O daß Liebe Zeichen und Worte braucht
Und möchte nur duften und klingen.

Die Rose hat ihren Duft verhaucht,
Dir einen Gruß zu bringen,
Wenn in dein Gedenken mein Herz sich taucht,
Wie Duft muß es zu dir dringen.

Die Rose hat ihren Duft verhaucht,
Dir einen Gruß zu bringen,
Wenn die Flamme des Lebens verglüht, verraucht,
Dann will ich zu dir mich schwingen.

Die Lieb' hat keine Schrank' im Raum.

Die Lieb' hat keine Schrank' im Raum,
Nah oder fern ist da nur Traum.

Die Lieb' hat keine Schranke der Zeit,
Ewig und jetzt ist da unentzweit,

Du bist mein Herz, mein Lieb, mein Stern!
Schrankenlos, ewig, nah und fern!

Siehst du mir nur ins Aug' hinein.

Siehst du mir nur ins Aug' hinein,
Nenn' ich die Welt, den Himmel mein!

Und wenn mich deine Hand nur drückt,
Gedenk' ich Gottes, fromm entzückt.

Doch wenn dein Mund im Kuß mich hält,
Vergeß' ich Himmel, Gott und Welt!

Als mit meinem Lieb ich ging.

Als mit meinem Lieb ich ging
Lauter Licht uns da umfing.
Rot vom Sonnenuntergang
Streift' ein Glanz das Tal entlang;
Von des Mondes Sichel hell
Schimmert leiſe Wald und Well';
Lichterglanz um Stadt und Dom
Spiegelt golden ſich im Strom;
Und mein Lieb ſah fröhlich drein,
Und das war der ſchönſte Schein.

Eine Blume wollt' ich ſenden.

Eine Blume wollt' ich ſenden,
Und du ſuchſt vielleicht danach,
Die ich dir mit eignen Händen
Draußen auf den Fluren brach.

Iſt ſie auch verloren gangen,
Suche dir die andre flugs,
Die aus ſehnendem Verlangen
Dir in meinem Brief erwuchs.

Und du pflückſt im Blätterwenden
Eine Blume unverletzt,
Die dir Gott mit eignen Händen
In mein ſtilles Herz geſetzt.

Ich möchte zu Füßen liegen.

Ich möchte zu Füßen liegen
Dir nur eine Viertelſtund',
Nicht reden, nicht ſingen, nur ſchmiegen
An deine Hand den Mund.

Dein ſamtnes Halsband rührte
Mir leis der Stirne Saum,
Dein wehend Atmen ſpürte
Ich halb nur, wie im Traum.

Du ſollteſt nicht nach mir blicken,
Kein Wörtchen reden zu mir;
Halb ſchlummernd dürfteſt du nicken,
Und flüſtern im Traum von mir.

Und würde die Zeit vergehen,
Und mahnte der Glocke Mund,
Dann wollt' ich dich ſelig flehen:
Nur noch eine Viertelſtund'!

Will ſich einmal das Blättchen wenden.

Will ſich einmal das Blättchen wenden
Im Herzen dein,
So ſei's ein Roſenblatt allein:
Das magſt du drehn nach allen Enden,
's wird immer Duft und Schimmer ſpenden,
Und ewig, wie du's auch magſt wenden,
Ein Roſenblättchen ſein.

Meines Herzens ſtummes Grüßen.

Meines Herzens ſtummes Grüßen
Weckſt du neu zu Liedeslaut;
Immer hab' ich ſingen müſſen
Wenn ich dir ins Aug' geſchaut.

Deine ſüßberedten Augen
Sind ſo holder Fragen voll,
Daß nur Klang und Sang will taugen
Wenn ich Antwort geben ſoll.

Deines Blickes milder Schimmer,
Deines Mund's melod'ſcher Schall,
Wecken in der Bruſt mir immer
Widerſchein und Widerhall.

Liebeswonnen, goldne Bande.

Liebeswonnen, goldne Bande
Haſt du mir ums Herz gebunden,
Führ' mich, feſt davon umwunden,
Führ' mich bis zum Grabesrande.

Noch im Grabe weich mich betten
Werden, die ich hier empfunden,
Die du mir ums Herz gewunden:
Liebeswonnen, ſel'ge Ketten.

Wenn, dem Erdenſchlaf entronnen,
Ich zum Himmel eingegangen,
Werden dort mich noch umfangen
Sel'ge Ketten, Liebeswonnen.

Ich ſah zwei Schmetterlinge.

Ich ſah zwei Schmetterlinge
Verkettet in der Luft —
Taumelnd und trunken fliegen
Durch Maienblütenduft.

Ich ſah auf dunklen Fluten
Zwei Schwän' im Liebesſpiel,
Hintreiben ſüß verſunken
Und kamen doch ans Ziel!

So wallten wir verſchlungen
Zu blühendem Geheg,
Feſt Mund an Mund geſogen
Und fanden doch den Weg!

Die Flamme ſingt.

Die Flamme ſingt
Ihr Lied in Ruh',
Der Pendel ſchwingt
Den Takt dazu.

Die Pfeife glimmt,
Bis ringsumher,
Das Wölkchen ſchwimmt
Vom Dufte ſchwer.

Dann ein Geklirr
Von Kannen ſacht,
Im Tongeſchirr
Der Mokka lacht.

Ins Dämmerlicht
Der Winterfrüh
Tönt Lärm noch nicht
Der Lebensmüh',

Nur Glockenruf
Zu gutem Tag,
Nicht Roſſeshuf
Noch Trommelſchlag.

O ſüße Ruh',
O Friede traut!
Nun Lieb' ſei du
Im Herzen laut!

Blume ſtill im Wald erblüht.

Blume ſtill im Wald erblüht,
Dann in meiner Hand verglüht,
Ruhe ſanft in dieſem Brief.
Bis zum Auferſtehn dich rief
Liebe, und zu ew'gem Leben
Im erinnernden Gemüt.

Du pflückteſt dir zum Blumenſtrauß.

Du pflückteſt dir zum Blumenſtrauß
Die Blumen groß und klein,
Da macht' ich gleich ein Liedchen draus
Und ſang's in mich hinein.

Das beſte Blümchen, das du haſt,
Auf keiner Wieſe blüht's,
An keinem Halm, an keinem Aſt,
Nur mir im Herzen glüht's.

Und iſt es auch nicht rot und bunt,
Und hat nicht Duft noch Schein,
Blüht's doch im Jahr zu jeder Stund'
Und ganz für dich allein.

Weil ich so lieb die Sterne hab'.

Weil ich so lieb die Sterne hab'
Ein Stern ist kommen zu mir herab.
Der wollte bleiben unerkannt
Nahm Frauenart und Frauengewand.
Doch sagt' ich gleich: Verbirg dich nicht!
Du bist ein Stern, ein Himmelslicht!
Ich merk's an deinem goldnen Haar,
Ich merk's an deinem Augenpaar,
Ich merk's an deiner Stirne Schein,
An allem Glanz und Schimmer dein!
Da mußt' er mir's denn eingestehn,
Hat mich ganz strahlend angesehn,
Und nickt mir zu und küßt mich hold, —
Wie mundet süß das Sternengold!

Was auch der Glocke Ton euch sage.

Was auch der Glocke Ton euch sage,
Was auch die Sonn' ins Herz euch scheint,
Mir tönt ein Glück aus jedem Schlage,
Ich weiß, was all dies Strahlen meint.

Und eine Glock' im Herzen rühret
Sich tönend noch, wenn's draußen schweigt,
Und alle Glut der Sonne spüret
Mein Herz noch, wenn der Tag sich neigt.

Und wenn es dämmert, und im Düstern,
Des Nachts, wenn alle Glocken stumm,
So brauch' ich nur ein Wort zu flüstern
Dann glüht's und läutet's ringsherum!

Wenn ich ſo ſitz' in ſtillen Träumen.

Wenn ich ſo ſitz' in ſtillen Träumen,
Träum' ich: es löſt ſich all mein Leid,
Die Hochzeit naht, der Treue Eid
Schwör' ich dir in der Kirche Räumen.

Wenn ich ſo ſitz' in ſtillen Träumen,
Träum' ich, ich ſäß' an deinem Sarg,
Und an dem Grabe, das dich barg
Dicht unter blüh'nden Friedhofsbäumen.

Wenn ich ſo ſitz' in ſtillen Träumen,
Träum' ich, daß ich dich wiederfänd'
Am jüngſten Tag, am Weltenend',
Auf Sternenau'n, an Wolkenſäumen.

Nicht ſing' ich Lieder laut und hell.

Nicht ſing' ich Lieder laut und hell,
Mein Lieb, weil wir belauſcht;
Du aber fühlſt den Liederquell,
Der mir im Herzen rauſcht.

Und jeder Tropfen, der da quillt,
Iſt Lieb' und Wonn' und Luſt,
Die flutend all hinüberſchwillt
Mein Lieb, in deine Bruſt!

Ich bin ſo fremd geworden.

Ich bin ſo fremd geworden,
Seit ich mit dir bekannt,
So fremd mit allem Böſen;
Ich fühl' wie ein Erlöſen
Vom Fluche, der uns bannt,
Seit ich zuerſt dich ſchaute,
Seit ich mit dir bekannt.

Ich bin ſo froh geworden,
Seit ich bei dir geweint,
Daß aus der Bruſt mit Singen
Mir lauter Lieder dringen
Zur frohen Schar geeint,
Seit ich bei dir geklaget,
Seit ich bei dir geweint.

Ich bin ſo mutig worden,
Seit ich vor dir gebebt,
So mutig, ohne Zagen,
Kampf mit der Welt zu wagen,
So dräuend er ſich hebt,
Seit ich vor dir gezaget,
Seit ich vor dir gebebt.

Schon grüßt auf dämmerndem Pfade.

Schon grüßt auf dämmerndem Pfade
Der Abendstern die Nacht;
Das ist die Stunde der Gnade,
Die Liebende glücklich gemacht.

Da flattern zwei weiße Tauben
Mir kosend um das Haupt,
Mir allen Sinn zu rauben,
Den Liebe noch nicht geraubt.

Da lodern zwei rote Blüten
Berauschend an meinem Mund,
Die weißen Tauben behüten
Eine selige Dämmerstund'.

Da klingt's wie Flüstern rauschend;
Sprach ich oder Lieb' sprachst du? —
Dann Stille, — dann schaut nur lauschend
Der Stern der Liebe uns zu.

Gibt's im Himmel ew'ges Streben.

Gibt's im Himmel ew'ges Streben?
Oder ist dort ew'ge Ruh'?
Nun, wir werden's ja erleben!
Vorderhand: nur immer zu!

Der Bach mit seinem Rauschen.

Der Bach mit seinem Rauschen,
Mit ihrem Schlag die Nachtigall,
Laut künden sie ihr Wesen all,
Brauchst ihnen nicht zu lauschen.

Doch meines Herzens Schlagen
Ist so geheim, mein Lieb, du mußt
Das Haupt mir lehnen an die Brust
Soll es dir alles sagen.

Ich lag im stillen Zimmer.

Ich lag im stillen Zimmer
Zur Nacht, doch eh' ich schlief
Warf mir der Mond voll Schimmer
Aufs Bett einen Liebesbrief.

Und eh' an seinen Lettern
Ich zuviel Zeit verlor,
Sang mir mit hellem Schmettern
Die Nachtigall ihn vor.

Mein Lieb, mit welchem Solde
Zahlst du die Dienste all,
Dem Mond mit seinem Golde
Und der süßen Nachtigall?

Nie einen Kuß!

Nimm nie zum Abſchied einen Kuß,
Das wär' ein Punkt, es wär' ein Schluß.
Mußt einen Doppelpunkt erringen,
Dann mög' der Nachſatz Glück dir bringen.

Die Zeit, wo wir noch ſchmachten müſſen.

Die Zeit, wo wir noch ſchmachten müſſen,
Küſſ' immer mich die Roſe ſatt,
Die du geſandt, aus jedem Blatt
Grüßt mich dein Mund mit tauſend Küſſen!

Doch kommt die Zeit, Herz, wo dein Koſen
Den Frühling mich vergeſſen läßt,
Wo jeder Kuß ein Roſenfeſt
Mit allen hunderttauſend Roſen!

Wenn wir einſt vereinte Funken.

Wenn wir einſt vereinte Funken
In der großen Gottesglut,
Oder Tropfen ſtill verſunken
In der Seligkeiten Flut:

Nimmer doch vergeſſen dürfte
Ich dein Händchen, ſchneeweiß, klein,
Kuß auf Kuß, den dort ich ſchlürfte,
Fiel' mir noch im Himmel ein.

Wie das Dampfroß Feuergüſſe.

Wie das Dampfroß Feuergüſſe
Sprühte auf dem nächt'gen Zug:
Soviel Funken, ſoviel Küſſe!
Rief ich, da mich's zu dir trug.

Wieder nun aus wolk'gen Mähnen
Sprüht's und trägt mich von dir weit:
Soviel Funken, ſoviel Tränen!
Seufz' ich, in der Einſamkeit.

Eh' du mich liebteſt.

Eh' du mich liebteſt, dünkte faſt
Der Sterne Blick mir vorwurfsvoll,
Zur Erde ſank der Wimper Laſt
Vor ihrem goldnen Himmelsgroll.

Seit du mich lieb haſt, könnt' ich mich
Blind ſehn an ihrem Scheine ganz;
Wir ſind ſo gleich, ſo brüderlich!
Ich ſo voll Glück, ſie ſo voll Glanz!

Mir wird's mit meinen Liedern gehen.

Mir wird's mit meinen Liedern gehen,
Wie wenn die Frau dem Mann was ſtickt,
Sie meint, es ſoll geheim geſchehen,
Doch hat er alles längſt erblickt.

Biſt du auch fern ſo manche Meile,
Du ſiehſt mir doch hinein ins Blatt,
Ich ſchreib' dir keine einz'ge Zeile,
Die nicht dein Geiſt erraten hat.

Du biſt ſo bei mir jede Stunde,
In all mein Sinnen ſo verwebt,
Daß die geheimſte Herzenskunde
Mir wie von deinen Lippen ſchwebt.

Wie ſoll dies Büchlein dich beglücken
Durch Überraſchung, Närrchen du,
Wenn ewig hinter meinem Rücken
Du lächelnd ſtehſt und ſchauſt mir zu?

Wirſt du im vollſten Segen.

Wirſt du im vollſten Segen
Der Kraft und Jugend mein:
Dann will ich dich hegen und pflegen
Wie ein altes Mütterlein.

Doch bleichen der Wange Roſen,
Und wird das Haar dir grau,
Dann will ich dich küſſen und koſen
Als meine junge Frau.

Seiner Frau.

Am Vorabend des 20. November 1868.

Du denkſt nun wohl in ſtiller Nacht
Was ich ſo ſpät noch trieb?
Ich hab' dir ein Gedicht gemacht:
„Ich hab' dich lieb".

Ich dacht', als ich im ganzen Haus
Allein noch wach verblieb,
Mir's hinter deinem Rücken aus:
„Ich hab' dich lieb!"

Kämſt du zur Türe jetzt herein,
Erſchräk' ich wie ein Dieb,
Wenn du mir ſähſt ins Blatt hinein,
Was ich denn ſchrieb?

Und wenn, erpicht auf Dichterslohn
Ich froh die Hände rieb,
Erführſt am End' du's heute ſchon:
„Ich hab' dich lieb!"

Doch nein, du ſchläfſt, und es iſt Zeit,
Daß ich ins Bett mich ſchieb'
Und ſtill mir denk' an deiner Seit':
„Ich hab' dich lieb!"

Mein Lied leſ' ich dir morgen erſt,
Zum Feſt, beim Kaffeeſieb,
Wie wird's dich freu'n, wenn du's erfährſt:
„Ich hab' dich lieb!"

Roſa und Feodor von Milde.

1858—1865.

Eine Blüt' im Lenz — dann welkes Laub,
Ein pochend Herz — dann ein bißchen Staub,
Ein Liebeshauch und dann, ach, ſo ſtill
Und niemand, der mein gedenken will!
Was wär' ich, daß ich ſo enden müßt',
Wenn Gott nicht ewig von mir wüßt'!

Widmung.

Dies Büchlein ſoll ein Garten ſein,
Alle Blumen und Blüten ſind dein.

Ein Lied von deiner Schöne darin,
Das iſt die Roſe, die Königin.

Ein Lied von deinem ſingenden Mund
Tut eine glühende Nelke kund.

Ein Lied von deinen ſtillen Gedanken
Singen die Lilien, die ſchlanken.

Ein Lied von deinem Lobe auch,
Das ſei ein voller Fliederſtrauch.

Ein Lied von deiner Schmerzen Traum,
Das iſt der dunkle Zypreſſenbaum.

Ein Lied von deinem Glück und Glanz
Singt Immergrün im vollen Kranz.

Ein Lied von deiner Frauenehre
Singt die Tulpe ſtolz, die hehre.

Und ein Lied vom Gedenken mein
Soll nur ein duftig Veilchen ſein.

Mein Engelein.

Ein Kindlein in der Wiege lag,
Ich ſang ihm ein Lied am Frühlingstag.

Ein Lied zum Wiegenangebind;
Doch bald ein Englein ward das Kind.

Und als es flog zur Welt hinaus,
Flog es vorbei an meinem Haus.

„Hab' Dank, du lieber Sänger mein!
Ich bin nun worden ein Engelein.

Zum Himmel flieg' ich hoch empor;
Doch unten weint, die mich verlor.

Drum ſeg'n ich dich, mein Sänger wert,
Nimm hin den Dank, der dir beſchert.

Für jede Träne, die mir fließt,
Ein Lied aus deinem Herzen ſprießt.

Ein Lied, das dir dein Engel gibt,
Das ſingſt du ihr, die mich geliebt.

Leb wohl, ich geh' zum Himmel ein!"
„Hab' Dank, hab' Dank mein Engelein!"

An meine Herrin.

Ich will dein Sänger sein. Ist dir das lieb?
Und läßt du meine Lieder dir gefallen?
So folg' ich meines Herzens freiem Trieb
Und lasse mutig sie vor dir erschallen.
Nicht in entlegne Fernen will ich wallen,
Nicht schwingen mich auf unbetretne Höh'n;
Ich singe nur mit lieblichem Getön
Das nächste Lied, das leichteste von allen:
„Du bist so schön!"

Ich singe nicht um Lohn, mir ist genug,
Wenn du vergönnst, daß dir mein Lied erklinge,
Daß es, ein Falter, in gewiegtem Flug
Zu seinem Licht darf heben seine Schwinge.
Wenn ich des Herzens Huldigung dir bringe,
Ein Dankeslächeln sei mein Liedersold,
Mir ist es Ehr' und Reichtum, Glück und Gold,
Daß du mir lauschen willst, wenn ich dir singe:
„Du bist so hold!"

Ich bin so fröhlich, daß ich dir genaht;
Nun ist die schönste Zeit in meinem Leben,
Die heitre Stunde, wo ich zu dir trat,
Hat mir für immer Heiterkeit gegeben.
Ich will dein Sänger sein, in deinem Weben
Und Walten reich ein Liedersegen ruht;
Ein weiblich Herz, das holde Wunder tut,
Kann auch zum Lied das schlichte Wort erheben:
„Du bist so gut!"

In Weimar.

Ich weiß eine liebe Schwelle,
Da geh' ich aus und ein,
Von Sonnenlichtes Helle
Soll sie gesegnet sein!

Ich weiß ein Herdesfeuer,
Das brennt so traut und froh,
Ein Hüter mag, ein treuer,
Es wahren lichterloh!

Ich weiß ein reines Tönen
Aus Tiefen zu den Höh'n:
Der Schöpfer alles Schönen
Erhalte das so schön!

Ich weiß ein Herz, das siehet
Aus Augen selig rein,
Wenn ich davor gekniet,
So mag mir's Gott verzeihn.

Ich weiß ein Paar, wie Tauben,
Ein liebes Menschenpaar,
Der Gott, an den wir glauben,
Beglück' es immerdar.

Ich weiß ein Kindeslallen
Und Knab' und Mägdelein,
Der Vater ist uns allen,
Mög' ihnen gnädig sein.

Ich weiß von schönen Stunden,
Die mir verschwenderisch
Die Lust ums Haupt gewunden
Wie Kränze grün und frisch.

Ich weiß von einem Triebe
Des Danks, der in mir reift,
Gott woll' es, daß die Liebe
Ihn aus der Brust mir greift.

Ich weiß und wäre zu neiden,
Wüßt' ich nur eines noch:
Wie ich nun solle scheiden,
Scheiden und leben doch.

Meine liebe Herrin ſpricht.

Meine liebe Herrin ſpricht,
Daß an hellem Wiſſenslicht
Ihr gebricht,
Daß ihr Weisheit fehle.
Herrin, biſt du weiſe nicht
In der Seele?

Biſt du nicht die Nachtigall,
Die da löſt die Rätſel all
Süß mit Schall
Unſrer Luſt und Schmerzen?
Tönt nicht Himmelswiderhall
Dir im Herzen?

Läßt nicht deine Kunſt allein
Dichterbilder erſt gedeihn
Aus dem Schein
Reich zu Macht und Leben?
Und nicht ſollte weiſe ſein
Dein Beſtreben?

Biſt du nicht des Gatten Luſt,
Wird ihm nicht an deiner Bruſt
Erſt bewußt
Himmelsſieg im Weltgetriebe,
Daß du ſelig preiſen mußt
Deine Liebe?

Lernt dein blonder Knabe nicht
Lieb' aus deiner Augen Licht,
Liebespflicht
Schon aus deines Hauptes Nicken,
Wenn dir ſüße Weisheit ſpricht
Aus den Blicken?

Reiſten Weiſe zu dir hin,
Zu erforſchen deinen Sinn,
Hochgewinn
Brächte ihrem Geiſt die Reiſe;
Glaub' es mir, Gebieterin,
Du biſt weiſe!

Erinnerung.

Als ich bei meiner Herrin war,
Das waren schöne Zeiten,
Sie reichte ihren Arm mir dar,
Ich durfte sie begleiten.

Ich war ihr Führer auf dem Gang
Zum nahen Opernhause,
Allwo sie die Agathe sang
Bei schallendem Applause.

Dann führt ich sie zu ihrem Mann,
Beim Tee ihm zu berichten
Von dem Applaus, den sie gewann,
Die herrlichsten Geschichten.

Und auf der Bühne wie im Haus
Verfiel sie nie in Prosa;
Mit der Agathe war's wohl aus,
Nun aber war sie Rosa.

Und als die zwölfte Stunde kam
Und ich nun scheiden müssen,
Reicht sie mir, als ich Abschied nahm,
Die schlanke Hand zum Küssen.

Ich ging und träumte wohl und weh,
Noch bis der Morgen nahte,
Von Handkuß, von Applaus und Tee,
Von Rosa und Agathe!

Eh' nun Wiederſehn und Meiden.

Eh' nun Wiederſehn und Meiden
Mich verwirren, mich erregen,
Laß noch einmal mich beſcheiden
Dir mein Herz zu Füßen legen.

Willſt du dich mir gnädig zeigen,
O ſo wolle eins mir ſchenken:
Meinem demutvollen Neigen
Ein getreues Angedenken.

Nicht ein ſehnendes Verzehren,
Nicht ein Schmachten voller Schmerzen,
Doch ein flammendes Verehren
Nehm' ich mit in meinem Herzen.

Weihe meines Geiſtes Waffen,
Laß mich deine Farben tragen,
Dir zum Ruhm begeiſtert ſchaffen,
Dir zu Ehren Schönes wagen.

Du, an deren Hand mit Beben
Ich betrat die Bahn des Schönen,
Sei die Weihe meinem Leben,
Sei die Muſe meinen Tönen.

Woll' an meinem Lied dich weiden,
Töne jedes dir zum Frommen:
Dann ein Bleiben iſt mein Scheiden,
Und mein Wandern iſt ein Kommen.

Laſſe Luſt aus Schmerz erglühen,
Glück mich ziehn aus Scheidens Loſen;
Lebensblumen, die verblühen,
Werden zu Erinn'rungsroſen!

Mancherlei Fragen für meine Herrin.

1.

Wer hat dich denn vertrieben?
Warum denn zogst du fort?
Warum, o Herz, bist du nicht dort,
Ach dort geblieben?

Wie ist es nur gekommen?
Was zog dich zu dem Gang?
Daß du nun Abschied auf so lang,
Ach lang genommen?

Warum dir Schmerz erlesen,
Da süß die Zeit entfloh,
Da du so glücklich und so froh,
So froh gewesen?

Wer hat dich doch gezwungen?
Was suchst du auf der Fahrt,
Der Stimme ferne, die so zart,
So zart geklungen?

O still mit all den Fragen,
Und immer still aufs neu',
Und ob du ferne, Herz, nur treu,
Nur treu geschlagen!

2.

Ist es blonder Locken Zier,
Wehend um die Wangen,
Die im goldnen Netze mir
Herz und Sinn gefangen?

Sind's von dunkler Augen Glanz
Lichter Blicke Gaben,
Die mein Denken mir so ganz
Eingenommen haben?

Ist es deiner Stirne Bau
Und der Wimper Beben,
Daß zu dir, du holde Frau,
Die Gedanken schweben?

Ist es all der holde Brauch
Lieblicher Gebärde,
Daß ich nun so ferne auch
Noch bezaubert werde?

Ist es deines Mund's Gesang
Oder ach, sein Schweigen,
Daß ich gab der Lieder Klang
Alle dir zu eigen?

Ist es milder Tränen Zoll,
Der sich mir ergossen,
Daß ich so erinn'rungsvoll
Dich ins Herz geschlossen?

Ja, es ist der Schönheit Lust
Und der Seele Güte,
Deren Strahl in meiner Brust
Weckte jede Blüte.

Ja, du hast zur schönsten Zeit
Mir die Brust verkläret,
Gabst mir eine Seligkeit,
Die ein Leben währet.

Gib in deiner Seele Raum
Meines Herzens Grüßen!
All mein Leben ist ein Traum,
Herrin! dir zu Füßen.

3.

Was macht das Stübchen
Im Lampenglanz?
Was macht mein Bübchen,
Was macht mein Franz?

Zeichnet er Wagen
Und Reiter hin?
Tut er kein Fragen,
Wo ich nur bin?

Rufet er nimmer
Seinem Kamel,
Das ihn durchs Zimmer
Trug auf Befehl?

Was macht der braune
Freund und Gemahl?
Trägt er mit Laune
Luſt oder Qual?

Ging er zur Probe?
Singt er par cœur?
In der Garderobe
Vor dem Souffleur?

Drückt er den Daumen
Schmidt in den Mund,
Daß er den Gaumen
Nicht ſinge wund?

Läßt er Elviren
Berghaus etwa
Juſt ſolfeggieren
Re Do Mi La?

Sagt er im ſtillen
Von Fräulein Bloch:
„Um Gottes willen,
Gaſtiert die noch!?“ —

Emmy, die Schweſter,
Denkt ſie noch fein
An ihr Silveſter-
Tiſchnachbarlein?

Und meine traute
Herrin, mein Stern,
Den ich einſt ſchaute,
Der mir nun fern?

Iſt ſie gewogen
Dem armen Wicht,
Der fortgezogen
Aus ihrem Licht?

Wird ſie nicht klagen
Ob meinem Brief?
Nimmt ſie mein Fragen
Nicht etwa ſchief?

Und ſpricht verwundert:
Ein Narr fragt mehr,
Als Weiſe, hundert,
Erdenken ſchwer.

Die holde Närrin,
Die Phantaſie,
Zeigt mir die Herrin
So ſchön, wie nie.

Saget mir leiſe,
Daß ſie mir gut!
Wie wohl die Weiſe
Dem Herzen tut!

Und was die Feine
Sonſt mir verſpricht,
Herrin, du meine,
Lüget ſie nicht?

Herrin, du hohe,
Würd' es doch ſo,
Dann wär' der Frohe
Hundertmal froh!

Umflort, gehüllt in Trauern.

Umflort, gehüllt in Trauern
Und Furcht iſt mir das Herz;
Geſpenſtiſch ſeh' ich lauern
Den tödlich tiefen Schmerz.

Und wollte Glück mich krönen,
Mir ſchien' es nur der Gram,
Der zwiefach mich zu höhnen
Die bunte Larve nahm.

Doch ob mir Freude winke,
Und ob der Schmerz mir droht,
Aus beiden Bechern trinke
Zuletzt ich nur den Tod.

Ob ich ſein Gift mir haſche
Aus Schmerzen oder Luſt,
Wer fragt, was meine Aſche
Von beiden einſt gewußt!

Iſt mir denn aller ſüße Klang verrauſcht?

Iſt mir denn aller ſüße Klang verrauſchet?
O nein! Du ſingſt!
Erblichen jeder Stern, dem ich gelauſchet?
O nein! Du blinkſt!

Starb mein Gedenken an geweihte Stunden?
O nein! Es lebt!
Vergaß mein Herz, was es ſo warm empfunden?
O nein! Es bebt!

Es bebt, und was ich heilig ihm vertraute
Bewahrt es tief,
Und ruft noch manchmal ſüße Namenslaute!
O horch! es rief!

Es tat mir weh, den Klang zu hören.

Es tat mir weh, den Klang zu hören,
Als man dein goldnes Haar zerſchnitt;
Ich ſah mit Schmerz den Schmuck zerſtören,
Die Schere ſelber ſeufzte mit.

Da lag die Fülle weichen Goldes,
Und jedes duft'ge ſeidne Haar
Schien ein Gedenken mir, ein holdes,
Der Zeit, in der's gewachſen war.

Ich hätt' 'ne Locke ſtehlen können,
Doch ich erbat ſie, ehrlich dumm;
Du wollteſt keine mir vergönnen,
Und betteln mocht' ich nicht darum.

Ich hab' ſolch Kleinod eh' beſeſſen
Und hab's vertan, und hab's verſcherzt;
Und nun den Wert ich könnt' ermeſſen,
Nun bleib' ich arm, und Armut ſchmerzt.

Doch manch geringes, dürft'ges Weſen
Wär' wert, daß man's in Gold verſenkt,
Und könnt'ſt du mir im Herzen leſen,
Du hätt'ſt mir all das Haar geſchenkt.

Die hellen Farben Rot und Blau.

Die hellen Farben Rot und Blau,
Das ſind die liebſten, die ich ſchau',
Seit ich ſie ſah am Kleide
Von einer lieblichen Frau.

Ich hab' ein Kiſſen rot und blau,
Vor dem iſt auch das Weichſte rauh,
Ich hab' es einſt erhalten
Von einer lieblichen Frau.

Und Roſen rot und Veilchen blau
Ich pflückte ſie in Flur und Au,
Mich dünkt es, ſie erzählen
Von einer lieblichen Frau.

Mit Lippen rot und Augen blau,
Die Mädchen ſchau' ich mir an genau,
Doch einzig zum Gedenken
An eine liebliche Frau.

Wenn Abendrot und Himmelsblau
Sich ſpiegeln in der Blumen Tau,
Dann iſt mir's wie ein Grüßen
Von einer lieblichen Frau.

Das helle Rot, das zarte Blau,
Sie bergen ein Geheimnis ſchlau,
Und wollen's nur verraten
An eine liebliche Frau.

Blume im Verwelken spricht.

Blume im Verwelken spricht:
„Nur ein Tau, dann sterb' ich nicht."

Flamme im Verglimmen fleht:
„Nur ein Hauch! Die Glut verweht."

Quell im Sande flüstert sacht:
„Nur ein Regen über Nacht!"

Und mein Herz fleht sehnenswund:
„Nur ein Wort von deinem Mund!"

Versäumnis.

Ein Lied wollt' ich dir singen heut',
Doch alles hat mich so zerstreut.

Die Sonne war grad' am Untergehn,
Da mußt' ich in die Sonne sehn.

Eine Lerche sang in der Abendruh'
Da hört' ich wieder der Lerche zu.

Und als die Sonn' und die Lerche sanken,
Vertieft' ich mich in stille Gedanken.

Verlier ich, Herrin, deine Huld,
Sonne und Lerche sind dran schuld!

Ich warte beklommen.

Ich warte beklommen
Und unruhvoll,
Doch will nimmer kommen
Was kommen ſoll.

Hätt' ich nur vernommen
Ein Grüßen, o dann
Mag ſonſt immer kommen
Was kommen kann.

Dann wäre willkommen
Mir Nacht wie Tag,
Ich ließ alles kommen
Wie's kommen mag.

Doch Warten muß frommen,
Was hilft Verdruß,
So möge denn kommen
Was kommen muß!

Wohin? Wohin?

Wohin? wohin
Schweifet dein Sinn?
Zu einem Garten fein
Mit Blumen groß und klein,
Aber ein Röſelein
Iſt Königin.

Warum? warum
Schauſt du dich um?
Ich ſchaue fern und nah,
Ob noch kein Bote da,
Aber es ſchweiget ja
Alles ringsum.

Von was? von was
Iſt's Aug' dir naß?
Das muß von Tränen ſein,
Die ich im ſtillen wein',
Denn auf das Liebchen mein
Iſt kein Verlaß.

Wie lang? wie lang
Klingt dein Geſang?
Solang mein Herz noch ſchlägt,
Treu ſeine Liebe hegt,
Bis es zur Ruh' ſich legt
Bei Glockenklang.

Wenn ein Kind im Dunkeln bang.

Wenn ein Kind im Dunkeln bang,
Faßt's ein Herz ſich im Geſang.

Faßt ein Herz und ſinget laut,
Bis das Licht es wieder ſchaut.

Ich auch geh' auf Erden hier,
Wie ein Kind im Dunkeln ſchier.

Und mein Lied nur bang erklingt,
Wie's ein Kind im Dunkeln ſingt.

Doch es gibt mir Mut und Kraft
Auf der ird'ſchen Wanderſchaft.

Hoffnung iſt das Mägdlein dort.

Hoffnung iſt das Mägdlein dort
An des Waldes Säumen.
Lieblich Kind! — Da iſt ſie fort —
Schwindet unter Bäumen.

Hoffnung iſt das Vögelein
In der Zweige Bogen;
Singt ſo ſchön! — Ich haſch' es ein!
Iſt ſchon fortgeflogen.

Hoffnung iſt der helle Tag,
Rings ein Glühn und Funkeln!
Als ich unter Blüten lag,
Fing es an zu dunkeln.

Hoffnung iſt der goldne Stern,
Schießt am Himmel nieder,
Iſt nun tief und iſt nun fern;
Sag', wann ſcheint er wieder?

Wenn ein zwiefach Daſein hier auf Erden.

Wenn ein zwiefach Daſein hier auf Erden
Mir ein Gott durch deine Hand erſchließt,
Zwiefach reich will jeder Segen werden,
Der in meinem Herzen dir entſprießt.

Doch der Sterne Wandel will ich loben,
Bleibt in Glück und Leid nur eine Luſt:
Daß mein Leben, zum Geſang erhoben,
Flüchten darf in deine ſtille Bruſt.

Dein Wort, ſo herb es klingt, iſt wahr.

Dein Wort, ſo herb es klingt, iſt wahr,
Beſonnen, ruhig, feſt und klar.
Verletzt mich's auch und macht mich krank,
Daß du's geſagt, ich weiß dir's Dank.

Und doch empfind' ich's nicht ganz rein,
Klingt was mit Abſicht mit hinein.
Auch fehlt manch früh'res Wort mir nicht,
Das deinem letzten widerſpricht.

Ich aber will mir gern mißtrau'n,
Um nicht dein Bild getrübt zu ſchau'n,
Mein ſei die Buße, wie die Schuld,
Dein iſt nur Wahrheit, Güt' und Huld.

Ich bin dir gut.

Ich bin dir gut. War ich ein Tor,
Du mochteſt ſchelten,
Nur laß mich etwas nach wie vor
Dir gelten.

Ich bin dir gut. Laß nach dem Zwiſt
Verſöhnung walten;
Du mußt mein Herz, wie's einmal iſt,
Behalten.

Ich bin dir gut. Und ſagt's ein Lied,
Wohlan, verhall' es!
Der Sinn, der ihm den Klang beſchied,
War alles.

Ich bin dir gut. Der eine Reim
Iſt mir geblieben,
Seit du ſo ſtreng den Dichter heim
Getrieben.

Ich bin dir gut. Was iſt das dir,
Der alles huldigt?
Nun, denkſt du ſo, dann bin ich ſchier
Entſchuldigt.

Ich bin dir gut. Ob ſpät ich auch
Das Rechte leiſte,
Das Beſte dank' ich deinem Hauch
Im Geiſte.

Ich bin dir gut. Das iſt im Sein
Mein roter Faden;
O fädl' ihn gütig wieder ein
In Gnaden.

Nachts.

Wachen will ich und beten,
Im Geist dir nahe sein,
Will flehend zu dir treten,
Wenn mein du denkst, allein.

Dann soll's im Ohr dir summen
Und tönen in der Brust,
Daß du nicht darfst verstummen,
Daß du vergeben mußt.

Ich weiß, daß Kraft der Liebe
In alle Weiten bringt,
Daß heißem Sehnsuchtstriebe
Der fernste Sieg gelingt.

Will deine Locken streichen
Magnetisch mit der Hand,
Ich will dein Herz erweichen
Trotz allem Widerstand.

Zur Liebe wird das Hassen
Durch einer Träne Tau,
Du kannst mich nicht verlassen,
Du wunderholde Frau!

Wie haben gute Geister.

Wie haben gute Geister
Mit Gaben dich bedacht,
Wie hat dich Gott, der Meister,
So überreich gemacht:

Daß du die Welt mit Tönen,
Dein Haus durch Liebe weihst
Und mir den Mut zum Schönen
Durch einen Hauch verleihst.

Die großen Johannisfeuer.

Die großen Johannisfeuer,
Die lodern in der Nacht,
Den Göttern und den Heil'gen
Seit alters dargebracht.

Mein Lied ist nur ein kleines
Johanniskäferlein,
Will um die Rose weben
Den güldnen Heil'genschein!

Und zürnst du mir und grollst du mir.

Und zürnst du mir und grollst du mir,
Es kann mich nicht erschrecken.
Wir armen großen Kinder wir,
Wir spielen bloß Verstecken.

Der Trennung dunkles Kämmerlein
Willst du zu hell noch finden,
Du schlüpfest ins Kamin hinein,
Mir gänzlich zu entschwinden.

Der tiefste Winkel ist's im Haus,
Schmollwinkel sind nicht schlimmer;
Nun denkst du: Such' das Aug' dir aus,
Du siehst und fängst mich nimmer.

Nun such' ich lang', und tappe lang',
Und werd' es müde schließlich;
Im Dunkeln wird mir angst und bang,
Ich rufe dich verdrießlich:

„Komm nur hervor! Ich spiel' nicht mehr!
Ich will nicht mehr! Will gehen!
Denn du versteckst dich gar zu sehr.
Wo bist du? Laß dich sehen!"

Und mit dem lieblichsten Gesicht,
Und mit dem hellsten Lachen
Kommst du hervor, um länger nicht
Mich bang und bös zu machen.

Und helle wird's und heller noch
Als ob die Sonne schiene.
Und pfiffig sag' ich: Wußt' ich's doch!
Du warst in dem Kamine!

Du heilig Bild, ich bete dich an.

Du heilig Bild, ich bete dich an,
Herrin, ich bleibe dir untertan.

Du hohe, ſchaffende Künſtlerin,
Du bleibſt meines Herzens Königin!

Du ſüße Mutter, du liebendes Weib,
Dir weih' ich zum Dienſte Seel' und Leib.

Beglückt, wer ſchauet dein Angeſicht!
Mir iſt's in der Ferne noch Troſt und Licht.

Beneidet, wer deinem Liede lauſcht!
Mir hält's im Erinnern den Geiſt berauſcht.

Gelabt, wen du grüßeſt, erfreut, wer dich kennt!
Erhoben in Schmerzen, wer Herrin dich nennt.

Geprieſen dein Liebſter! geſegnet dein Sohn!
Beſeligt dein Freund, iſt ein Hauch nur ſein Lohn.

O gönne ein Wort noch der Luſt mir im Schmerz,
So nenn' ich dich Roſa! Du ſingendes Herz!

Dann opfre mein Lied, gib's den Winden zum Spiel,
Weiß Gott nur davon, nicht die Welt war mein Ziel.

Nun ich um dich gezittert.

Nun ich um dich gezittert,
Nun kenn' ich erſt den Schmerz,
Nun nehm' ich, wär's vergittert,
Im Sturme mir dein Herz.

Vergiß mein Wort, das ſchlimme,
Verhauch' es im Geſang,
Im Leben deiner Stimme
Spricht auch für mich ein Klang.

Die Luft in deinem Zimmer,
Die ſüßen Blumen dort,
Ihr Atem und ihr Schimmer
Spricht auch für mich ein Wort.

Und ob mein Herz vermeſſen,
Im Hoffen dir erſcheint:
Du kannſt mich nicht vergeſſen
Ich hab' um dich geweint!

Der Frühling kam!

Der Frühling kam! In ſeinem Hauche
Atm' ich ein neues Leben ein.
Der Frühling kam! auf jedem Strauche
Blüht auch Vergeſſen meiner Pein.

Und bin ich ſelbſt es denn geweſen,
Der geſtern noch das Schwerſte trug,
Der nimmer glaubte zu geneſen
Von Wunden, die der Schmerz ihm ſchlug?

Der Todesſehnen, Liebeszagen
In bittrem Streit beſtehn gemußt?
Der Frühling kam! Ich will ihn fragen,
Ob ich von Schmerzen je gewußt?

Daß all mein Glück wie Traum zerronnen,
Daß Lieb' und Hoffen ich verlor,
Kommt mir im Rauſch der Maienwonnen
Nur wie ein altes Märchen vor.

Komm laß mich niederknien zu dir.

Komm laß mich niederknien zu dir
Und laß mich dir ins Antlitz ſehen,
Gebiete mir nicht aufzuſtehen
Und ſei mir gut und lauſche mir!

Und ſchau' den Himmel blau und rein
Mit ſeinen weißen Wolkenherden,
Und wie du ſchauſt, laß mich auf Erden
In meinen Himmel ſehn hinein.

Dein Auge iſt ſo klar und licht,
Da iſt an Wolken nicht zu denken.
Ihr Wimpern, wollet nicht euch ſenken,
Verſchließt mir meinen Himmel nicht.

Und ſchau' den bunten Falter dort!
Das iſt mein Glück! ich will ihn haſchen,
Doch laß ihn an den Blüten naſchen!
Mein Glück, mein Falter, flattre fort!

Das eitel bunte Sommerkind!
Es könnt' empor zum Himmel ſtreben,
Und will doch nur auf Erden ſchweben,
Weil auf der Erde Blumen ſind.

Die Blumen liebt der Schmetterling;
Wind' ich die duft'gen dir zum Kranze,
Schwebt um die Braut im leichten Tanze
Mein buntes Glück, das flücht'ge Ding.

Und ſcheuchſt du ihn, er kehrt zurück,
Mit ſeinen Blumen will er koſen,
O laß ihn freien um die Roſen!
Um deine Stirne ſchwebt mein Glück!

O dulde die beſchwingte Zier,
Und in dein Antlitz laß mich ſehen!
Gebiete mir nicht aufzuſtehen,
Laß, Herrin, laß mich knien zu dir!

Am Himmel hoch die ew'gen Sterne leiten.

Am Himmel hoch die ew'gen Sterne leiten
Der Schickung Gang;
Des Lebens Wogen ſeh' ich ruhig gleiten,
Mir wird nicht bang.

Es iſt mir ſchwer zu tragen, ſchwer zu faſſen,
Daß du mich fliehſt,
Die Hand, die ſegnend du mich fühlen laſſen,
Mir nun entziehſt.

Doch wer gönnt Aufſchub, wenn wir ſterben ſollen?
Wir müſſen fort!
Was hilft, wenn Freunde von uns ſcheiden wollen,
Ein flehend Wort?

Wir lernen ſterben ſchon, dieweil wir leben,
Ich lern' es jetzt:
Wer ſolch ein Scheiden trug, trägt ohne Beben
Den Tod zuletzt.

Doch muß ich einſam mir das Ziel erſtreiten:
Den Blick hinauf!
Am Himmel hoch die ew'gen Sterne leiten
Der Schickung Lauf.

Der Dichter iſt zu mir gekommen.

Der Dichter iſt zu mir gekommen,
Der größte Dichter dieſer Zeit,
Er hat das Herz mir eingenommen,
Er hat das Haus mir eingeweiht.

Die Genien ſind mir gut, ſie neigen
Sich freundlich mir und ſind mir hold,
Der größte Künſtler iſt mein eigen,
Sein Gruß iſt Licht, ſein Wort iſt Gold.

Die Freunde kommen und bewegen
Die Seele mir zu ſchönem Sang,
Ich ſtrebe einem Ziel entgegen
Mit hellem Geiſt und glüh'ndem Drang.

Das aber alles wären Striche
Zu einem Bilde ohne Glut,
Wenn mir die helle Farbe bliche,
Die nur in deiner Seele ruht.

Es wär' ein dumpfes Schattenleben,
Das mich verſtört, vor dem mir graut;
Will nicht ein Wort ihm Seele geben,
Das nur von deinen Lippen taut.

Ich muß vergehn, ich muß in Wogen
Verſinken ohne Hilf' und Halt,
Wird mir die ſüße Luft entzogen,
Die nur in deinem Atem wallt.

Gibt's ein halbes Händedrücken.

Gibt's ein halbes Händedrücken,
Gibt's ein fast zerstreutes Neigen,
Ein Besinnen im Beglücken,
Laues Reden, kühles Schweigen,
Da doch voll und überreich
Holde Gegenwart dein eigen? —

Dann soll Schmerz mich nie berücken,
Ist mein Los die Ferne gleich,
Denn ich seh' auf goldnen Brücken
Die Erinn'rung niedersteigen,

Trennung wandelnd in Entzücken,
Leisen Ton in lauten Reigen,
Und mit Bildern voll und reich
Meine Einsamkeit zu schmücken.

Seit du gesagt dein strenges Wort.

Seit du gesagt dein strenges Wort,
Seit ich, daß du mir grollst, erfuhr,
Leb' ich in stillem Wahnsinn fort
Und denke, du verstellst dich nur.

Weil der Verstand mich bloß gequält,
Schafft' ich den Unverstand mir an,
Der mir ganz traulich vorerzählt,
Du seist mir dennoch zugetan.

So bin ich Narr, doch bleib' ich frei
Und lauf' herum, wie andre Leut',
Dieweil die kleine Narretei
Niemand verletzt, die mich erfreut.

Ich tue keinem Kinde weh,
Ich bin ein Toller ohne Wut,
Und einzig krank an der Idee,
Du seist mir noch von Herzen gut.

Auf deiner Seele Grunde.

Auf deiner Seele Grunde
Hegst du mein Bildnis klar,
Wie es dir gab die Stunde,
Da ich dir nahe war.

Wenn nun auch Sorgen grüben
Mir Falten ins Gesicht,
O laß das Bildnis trüben
In deiner Seele nicht.

Nicht leide, daß die Lüge
Der spröden Wirklichkeit
Für meines Bildes Züge
Dir Schattenstriche leiht.

Zur Narbe wird die Wunde,
Das Schlimmste eilt vorbei;
Auf deiner Seele Grunde
Das Bild sei narbenfrei.

Wenn ich im Tod genesen
Von Lebens Schein und Tand,
Dann bin ich so gewesen,
Wie mich dein Herz empfand.

Am 18. Mai.

Jener Sonnenstrahl des Glückes,
Den die Hoffnung mir versprochen,
Über meinem Herzen ist er
Leuchtend nun hereingebrochen.

Selig hauf' ich unter Bäumen,
Tief durchglüht von Freudeschauern,
Und kein Ahnen und kein Träumen
Mahnt mich an vergangnes Trauern.

Jener Sonnenstrahl des Glückes
Ist mir nachts ins Herz gekommen,
Hat, vor Hast mich zu beglücken,
Sternenschimmer angenommen.

Jener Sonnenstrahl des Glückes
War aus deinem Aug' ein Funkeln,
Das auf wunderbaren Wegen
Mich gefunden hier im Dunkeln.

Und der Sonnenstrahl des Glückes,
Und der Glückesschein der Sterne,
Und der Schimmer deiner Augen
Dringt im Lied nun in die Ferne.

Sing' das Lied, o sing' es immer,
Jedes Herz muß es durchdringen;
Denn von deinem Aug' ein Schimmer
Wird in jedem Ton erklingen.

Aus des Freundes Leben.

Da hab' ich ausgekramt die sieben Sachen,
Hab' mich umgeben mit der Freunde Bildern
Und ihren Melodien — Wappenschildern,
Daß sie die Fremde mir zur Heimat machen.

Wo fremde Zonen kalt sie überdachen,
Soll meines Herzens Blüte nicht verwildern,
Der Freundschaft Atem will das Wehen mildern
Der frost'gen Lüfte, die mich hier umfachen.

Und auf dem Sofa prangt ein buntes Kissen,
Ein farbenreicher Gruß! Wie mußt' ich darben!
Wie lange Monde war mir das entrissen!

Salamaleikum! rot und blaue Farben!
Der kann das Glück der Welt getröstet missen,
Dem wen'ge Lieder solchen Dank erwarben!

Ein Brief in Verſe gebracht.

„Es war ein traulich Beieinanderweilen,“
„Für das kein Brief Erſatz vermag zu geben;“
„Dächt' ich an mich nur, wollt' ich Klag' erheben,“
„Warum du mußteſt in die Ferne eilen?“

„Doch will Beſonnenheit mir Troſt erteilen:“
„Du bildeſt in der Ferne dir ein Leben“
„Und willſt ja oft im Geiſte mich umſchweben,“
„Der Trennung Siechtum durch dein Lied zu heilen.“

„Laß nur die holde Täuſchung nie entſchwinden,“
„Die deines Lob's mich dir will würdig zeigen!“
„Ich würd' am herbſten den Verluſt empfinden.“

„Denn ehrt mich auch zu hoch dein liebend Neigen,“
„Dich ſelber darf im Lied ich wiederfinden,“
„Und immer bleibſt du meinem Herzen eigen.“ *

* Das vorſtehende Sonett wurde von Cornelius nach einem Brief Roſas von Milde verfaßt.

Zur Holbeinschen Madonna.

Sie schauen nicht die Göttliche; sie knien
Dem Bild, im Herzen ahnend, zugewendet.
Des Himmels Pracht zu tragen ungeblendet,
Ist nicht dem Aug' der Sterblichen verliehen.

Im Künstler ist allein die Macht gediehen,
Zu schau'n bis er sein hohes Werk vollendet,
Das er uns dann wie Offenbarung spendet,
Die uns ertönt in Farbenmelodien:

„Wo immer euch vereinet fromme Sitte,
„Zu fleh'n um Liebeskraft, um Friedenssegen,
„Mit lauten Psalmen oder leiser Bitte,

„Da tritt, genaht auf wunderbaren Wegen,
„Die Himmelskönigin in eure Mitte
„Und bringt auf Armen euch den Gott entgegen."

Da halt' ich deinen Brief in meiner Hand.

Da halt' ich deinen Brief in meiner Hand —
Und öffn' ihn nicht — um langsam zu genießen,
Dem Wandrer gleich, der zögernd noch am Rand
Der Wellen ruht, die Labung ihm ergießen.
Erst wenn ich diesen Dank an dich gesandt,
Will ich die lieben Zeilen mir erschließen.
Doch nein — ich geh' und höre noch die Messe,
So lang entzücke mich nur die Adresse.

Es ist ja deine Hand! Und feste Züge,
Genesungsvoll, von Krankheit nicht erschlafft,
Die Hand, von der du sprachst die einz'ge Lüge:
„Daß sie entbehrt der Schönheit Eigenschaft,"
Die Hand, die nie ich küßte zur Genüge,
Die jedem Druck verleihet Zauberkraft,
Die Hand, die mir das bunte Kissen stickte
Und manches liebe Wort zur Ferne schickte!

O sei's noch einmal freudig ausgesprochen:
Daß du uns allen wieder atmend lebst,
Daß du nach schmerzlich sorgenvollen Wochen
Die Arme froh um deinen Pfleger webst,
Fühl' es in unser aller Herzen pochen,
Was du uns bist, und wie du uns erhebst,
Wie alle Namen: Gattin! Mutter! Kind!
Schwester und Herrin! — Jubelrufe sind.

Geliebte Herrin! So darf ich dich nennen,
Es ist mein Recht, ich wahr' es treu und rein,
Wie weit uns auch des Lebens Wege trennen,
Mein Herz mit aller Huldigung ist dein.
Am Dienst der Frauen soll man mich erkennen,
Das soll die Weihe meines Lebens sein,
Doch was ich auch geschaut in Huld und Güte,
Du, liebe Herrin, bist der Frauen Blüte.

Nun in die Kirche! An der Poſt vorbei,
Um dieſen kurzen Gruß ihr zu vertrauen.
Und in der Meſſe, wenn der Glöckchen zwei
Ertönen, da das Heiligſte zu ſchauen,
Und jeder führt zur Bruſt der Schläge drei
Aufs Knie gebeugt in gottesfürcht'gem Grauen,
Dann klopf' auch ich, ich und mein Herz, das raſche —
Wir ſchlagen an das Brieflein in der Taſche.

Aus Erinn'rung der Vergangenheit.

Aus Erinn'rung der Vergangenheit,
Und aus Hoffnung ſchöner künft'ger Zeit
Webt ein Menſchenherz, das hofft und harrt,
Schmerzlich froh ſich ſeine Gegenwart.

Eines Rätſels Löſung finden.

Eines Rätſels Löſung finden
Konnt' ich nie, ſoviel ich ſann:
Wie ſich Herzen eng verbinden
Und doch wieder trennen dann?

Auch in meinem Lebensgange
Blieb das Rätſel unerklärt;
Und nun denk' ich dein und bange
Frag' ich, ob dies Glück mir währt?

Doch den Zweifeln froh enthoben
Fühl' ich mich und habe Mut;
Alles ſollen wir erproben
Und behalten, was da gut.

Als ich vor Jahren dich zuerſt geſehen.

Als ich vor Jahren dich zuerſt geſehen
Und ging dann heim und ſaß in meinem Zimmer,
Und dachte ſehnend dein, da war mir immer,
Als müßt' ein traumhaft Wunder mir geſchehen:

Als müßten plötzlich, wie von Geiſterhand,
Der ſchweren Pforte Flügel ſich bewegen,
Und, Rahmen gleich, ein Engelsbild umhegen,
Das lächelnd ſtünd' auf meiner Schwelle Rand.

Und ward nicht wirklich, was der Traum gezeigt,
Der Ahnung war erfüllungsreicher Zeiten?
Ich ſah dich traumhaft in mein Leben ſchreiten
Und engelgleich haſt du dich mir geneigt.

Nun träum' ich noch, doch atm' ich auf, erſchreckt,
Als müßt' ich aufs Erwachen mich beſinnen:
Ich kann nicht wachen, flieht mein Traum von hinnen,
O wär's der Kuß des Todes, der mich weckt.

Ich wollte, du dächteſt einmal an mich.

Ich wollte, du dächteſt einmal an mich
Abends, wenn Dämm'rung iſt,
Wenn du vielleicht Migräne haſt
Oder verdrießlich biſt.

Ich wollte, mein Bild erſchien' dir dann
In einem milden Licht;
Du möchteſt grämlich blicken gern,
Aber du könnteſt nicht.

Ich wollte, da fiel' dir lächelnd ein
Von mir ein luſtig Wort,
Und wie du denkſt und wie du lachſt,
Wäre dein Kopfweh fort.

Ich wollte, da gäbſt du den Segen mir,
Um den meine Seele wirbt
Und du dächteſt: der denkt noch an mich
Zuletzt, wenn er ſtirbt.

Du ſüßer, tonberedter Mund.

Du ſüßer, tonberedter Mund,
Du ſchweigſt mir nun, ſtumm von mir abgewendet;
Kein giftig Wort, vom Haß ins Herz geſendet,
Macht, wie dies Schweigen, es von Schmerzen wund.

Ich weiß, ich hab' es tauſendmal
Verwirkt, ein Herz wie deines zu begehren,
Der Sühne Maß wollt' ich geduldig leeren,
Dein Schweigen nur iſt ungemeßne Qual.

Sieh, hätteſt du mir tödlich tief
Verletzt der Seele innerſtes Getriebe,
Ich ſchwiege nicht, es wär' ein Wort der Liebe,
Das ich auch dann dir noch entgegenrief.

Und weil mein Herz dich alſo liebt,
O, laß auch deins zu neuem Klang erregen!
Laß flüſternd nur die Lippen ſich bewegen,
Daß nur ein Hauch mir neue Hoffnung gibt!

Meines Glückes Sonne.

Meines Glückes Sonne
Sinke bei Geſang,
Noch ein Ton der Wonne
Tön' im Schmerzensdrang

Überirdiſch helle
Schaut' ich einſt dein Bild,
Meiner Freuden Quelle
War dein Auge mild.

Sinnbild aller Schöne,
Reich an hoher Zier
Heilger Kunſt der Töne,
Muſe warſt du mir.

Knieend dich zu grüßen,
Gab mir mein Geſchick
Einen hehren, ſüßen,
Schönen Augenblick.

Mir vom Haupt gewunden
Ward der Kranz der Luſt,
Weh! Wer dich gefunden
Und dich fliehen mußt'!

Jeden Schmerz der Erde
Trüg' ich eh'r als den
Jetzt ich tragen werde,
Bis ich mag vergehn.

Bis die Kraft gebrochen,
Die dies Herz noch ſtählt,
Deſſen letztes Pochen
Noch von dir erzählt.

Lebe du ein Leben,
Wie's die Blume lebt,
Die ſich will erheben,
Wo man mich begräbt.

Nur ein Duftzerrinnen
Sei dein letztes Leid,
Nur ein ſüß Beſinnen
Auf die Seligkeit.

Wär' ich dein Kind, ich wollt' auf Erbsen knien.

Wär' ich dein Kind, ich wollt' auf Erbsen knien
Im dunklen Eck und Eselsohren tragen,
Und stundenlang nicht jammern und nicht klagen,
Bis mir die Mutter wieder hätt' verziehn.

Wär' ich dein Mann und hätte dich gekränkt,
Ich wollte fasten, um dein Herz zu rühren,
Kein Stückchen Brot wollt' ich zum Munde führen,
Eh' der Vergebung Tränen es getränkt.

Wär' ich dein Gott und machte dir's nicht recht,
So ließ ich donnern, regnen, hageln, schneien,
Die ganze Welt sollt' flehen um Verzeihen,
Bis Sonne ihr dein Lächeln wieder brächt'!

Ich bin dein Gott nicht, Mann nicht oder Kind,
Ein Bettler nur, den mild du einst gespeiset;
Nun sagt die Magd, die Herrschaft sei verreiset,
Der Hofhund knurrt und eisig weht der Wind.

Mir war, als ob mich Tod berührte.

Mir war, als ob mich Tod berührte,
Ich fühlte mich so müd und weh,
Wie, wenn mich seine Hand entführte,
Eh' ich ein letztes Mal dich seh'?

Wie, wenn statt ihm der Wahnsinn käme,
Der nur den Geist umhüllt mit Nacht,
Und mir den letzten Schimmer nähme
Des Bildes das mich froh gemacht?

Dann denke nur, was auch geschehe,
Daß ich dich liebt' und dir verzieh,
Daß mir im Kampf mit jedem Wehe,
Dein Name noch den Sieg verlieh.

Ich wüßt' etwas, das stünde dir gut.

Ich wüßt' etwas, das stünde dir gut,
Das würde dich herrlich kleiden:
Gäbst du mir mit zwei Zeilen Mut
Nach allen diesen Leiden.

Wie wär' ich froh nach all dem Streit
Und Strafen und Verbrechen,
Hört' ich dich nur von teurer Zeit
Und schlechtem Wetter sprechen.

Du solltest von Huld nicht einen Ton,
Nicht eine Silbe sagen,
Hätt'st du nur eine Kommission,
Einen Gruß mir aufzutragen.

Und nennst du meine Verse schlecht,
Es soll mich nicht gereuen,
Wär' dir nur das Besorgte recht,
Ich wollte mich kindisch freuen.

Und nennst du um ein Ideal
Mich armen Dichter verlegen,
So sag' es ein- und hundertmal
Und sag' es meinetwegen.

Ich bin dir gut, das ist der Sinn
Von meinem Tun und Treiben,
Ich bin dir gut und weil ich's bin,
So will ich's immer bleiben.

Und wenn dein Herz das übel nimmt
Schluck' ich die Wahrheitspillen,
Und bin verschnupft und bin verstimmt
Und bleibe dir gut im stillen.

Bitte an den Frühling.

Lenz! noch eh' dein Kommen
Alle Welt erfreut,
Zeige deinen Frommen
Deine Macht ſchon heut'!

Lenz, dem wir vertrauen,
Laß uns eine Tat,
Uns ein Wunder ſchauen,
Eh' du noch genaht!

Laß voraus dir eilen
Lüfte ſüß und lau,
Völlig uns zu heilen
Unſre liebe Frau!

Eh' dein Hauch vom Lande
Löſt das ſtarre Joch,
Nimm von ihr die Bande
Aller Schmerzen doch!

Eh' noch aufgegangen
Alle Knoſpen grün,
Laß auf ihren Wangen
Deine Roſen blühn.

Eh' noch Lerchenlieder
Tönen ſüßen Klangs,
Gib, o gib ihr wieder
Fülle des Geſangs!

Eh' du dich uns zeigeſt
Schaff' dein Bild in ihr,
Daß du froh dich neigeſt
Vor der eignen Zier!

Dann in deiner Krone,
Dann in deiner Pracht,
Komm, und ſchau zum Lohne,
Was du ſchön vollbracht!

Komm! und von uns allen
Werde Lob dir kund,
Und von Nachtigallen
Und vom ſchönſten Mund.

An Rosa von Milde.

6. Februar 1860.

Wie der Forscher auch hoch die Kunst des Griechen uns preise,
Seiner mimischen Kunst fehlte das Höchste — das Weib.
Reicher krönt uns die Zeit, sie gönnt auf den Schranken der Bühne
Unserem Schauen den Reiz, tieferen Reiz dem Gemüt.
Seht! das Weib tritt hervor; entrückt dem häuslichen Walten,
Zeigt in des Dichters Gebild kühn sie das innerste Selbst.
Einend sittlichen Ernst mit Kunst und Weihe der Grazien,
Wirkt sie im lauschenden Volk Wunder des Schönen, des Heils.

Priesterin heißt sie mit Recht, die zwiefach Flammen behütet:
Keusche Flammen des Herds, lodernde Flammen der Kunst.
Als von neidischem Leid und seligem Schmerz du genesen
Gestern nach Monden zuerst tratst in den magischen Kreis,
Flog dir Blumengewind, flog Beifall dir rauschend entgegen,
Denn was dein Dichter dir singt, fühlte die grüßende Schar.
Leb' und wirke nun neu! es bleibe der Welt dein Gedenken
Rein, wie der Ton, den du singst, hoch, wie der Sinn, den du hegst.

Die Veilchenzeit und die Rosenzeit.

An Feodor und Rosa.
(Mit einem Veilchenstrauß 13. April 1860.)

Die Veilchenzeit und die Rosenzeit
Hat euch Beiden das Licht gegeben,
Und so ziert euch in Kunst und Leben
Schönheit und Bescheidenheit.
Und so blüht in Seligkeit,
Wie die Tage auch entschweben,
Immer jung in eurem Streben
Die Veilchenzeit und die Rosenzeit.

Daß eines Herzens Seligkeit.

Daß eines Herzens Seligkeit
Abhängt von Eisenwagen,
Die Lust und Schmerz ihm gleich bereit
Auf erznen Pfaden tragen.

Wie säh' ich nur die Eisenbahn
Und müßte nicht erbleichen!
Mich starren schwarze Striche an,
Immense Trennungszeichen!

Das Feuerroß ist mir ein Graus
Mit seiner wolk'gen Mähne:
Sein schrilles Wiehern pfeift mich aus,
Mich Narren und meine Pläne.

Sein Schnauben raubt mir allen Mut,
Sein Zischen und sein Pochen,
Denn ach, ich seh' die größte Glut,
Nur Dampf und Wasser kochen!

Gespenst'sche Telegraphenschrift!
Da zuckt im Drahtgewirre
Vielleicht ein Blitz schon, der mich trifft
Und läuft gewiß nicht irre.

Doch wie muß erst mit Ungestüm
Das bange Herz mir schlagen,
Seh' ich ein Briefpostungetüm
Mit seinem roten Kragen!

O Postmensch! angestellte Sphinx!
Ich seh' dich nur mit Grauen;
Du reichst das Glück nach rechts und links
Mit deinen Schicksalsklauen.

Nach rechts und links das große Los,
Erhörte Liebesbitten,
Doch mir, mit Pech gesiegelt bloß,
Die Hiobspost inmitten.

Mit Hebbels Rubin.

Den Rubin geb' ich weg! werd' ich es dichtend erleben,
Daß eine Frauengeſtalt mich ſtatt des Steines entzückt?
Gib du dem Dichtergebild dann Leben! Deine Berührung
Wandl' es aufs neu zu Rubin im Diademe der Kunſt.

München in den Weihnachtstagen.

München: in den Weihnachtstagen.
Täglich, Freundin, denk' ich dein,
Täglich ſtellt dein Bild ſich ein,
Aber vor den Alltagsplagen
Will kein liebes Wort gedeihn.
Täglich ſchafft mir Schweigen Pein,
Täglich muß mein Herz ich fragen:
„Wann wird Schweigen Reden ſein?“
Endlich muß ein keckes Wagen
Von dem Alpdruck mich befrei'n,
Meiner Seele Worte leihn. —
Und wenn täglich ich mit Zagen
Schloß das Wort im Buſen ein,
Laß dir weihnachtstäglich ſagen,
Daß mein Herz bleibt immer dein! —
Liebesſtimmen, die voll Huld
Mir am Wiegenfeſt erklangen,
Die ein Echo nun verlangen,
Müſſen harren in Geduld,
Denn mich treibt ein Herzensbangen,
Zu gedenken alter Schuld,
Dort zu tilgen anzufangen,
Wo am meiſten ich empfangen,
Dort, was nie ein Wort beſchreibt,
Wie auch Wort und Töne rangen,
Dort zu ſagen, ob vergangen

Auch die Zeit, die Blüten treibt,
Daß mein Herz dir ewig bleibt! —
Hab' ich's endlich ausgesprochen,
Bleibt es doch nur halb gesagt,
Was seit Monden mir und Wochen
Heimlich stets am Herzen nagt;
Ob der große Losbestimmer
Mich auch weit von dir gejagt,
Ob dein Herz auch — was noch schlimmer! —
Nicht mehr nach dem Freunde fragt,
Sei das Schicksal nicht verklagt,
Weil dein Bild mir lieblich tagt
Im Erinn'rungs-Sonnenschimmer
Und mein Herz dir huldigt immer! —
Ja, mein Herz bleibt immer dein,
Niemand kann dein Bild mir rauben.
In mein Lieben, Hoffen, Glauben
Schließ' ich ewig dich mit ein.
Zu den schönsten Künstlersagen
Wird man einst dein Leben reihn;
Herzen werden für dich schlagen,
Dichter werden Lob dir weihn.
Doch mir durfte still, allein,
In der Weihnachtszeit Behagen
Dies bescheidne Lied gedeihn.
Andre singen hinterdrein,
Werden hoch mich überragen,
Doch ich darf der erste sein.
Und vom Glück zu dir getragen
Wird mein Lied, wär's noch so klein:
„Daß mein Herz bleibt ewig dein."
München, in den Weihnachtstagen.

Wie du biſt dachte Gott die Künſtlerinnen.

23. Mai 1865.

Wie du biſt, dachte Gott die Künſtlerinnen,
Begeiſtert, edel, mutig, fromm, beſcheiden,
Eifrig, beſonnen, neidlos, zum Beneiden,
Fleißig, wie Bienen, die um Blüten minnen.

Voll Dichterkraft im Denken und Erſinnen,
Und Bildnerin, Gedachtes einzukleiden,
Glückt dir's in Linien, die den Trug vermeiden,
Den Preis des Wahren, Schönen zu gewinnen!

Es lauſche fromm, wie zwiſchen Tempelwänden,
Wem ins Gemüt dein Blick, die Töne drangen,
Als ob den Urquell ſie der Lieb' empfänden:

Denn du biſt Prieſterin; in Wonn' und Bangen
Soll jedes Herz aus ſo geweihten Händen
Den Gottesleib der Poeſie empfangen.

— — —

An Feodor und Rosa von Milde.

So hat ein Traum die Herzen euch befangen,
So glaubt ihr wirklich an die Wirklichkeit
Und meint im Ernste, ich sei fortgegangen,
Weil ich gezogen viele Meilen weit?
Des Abschieds Worte, die ins Ohr euch drangen,
Seid ihr so schnell zu glauben sie bereit?
O wehret ab die Täuschung, glaubt es gerne,
Ich bin euch nah', und wär' ich noch so ferne.

Ich habe einen Kreis um mich gezogen,
Und in dem Kreise euch zu mir gesellt,
Vertraute Reden da mit euch gepflogen
Und holde Fragen viel an euch gestellt.
Die Welt, die mich umgab, sie war betrogen,
Dem Traum gehört' ich an und nicht der Welt;
In meinem Zauberkreise durften säumen
Nur Herzen, die vertraut mit meinen Träumen.

Doch heute will ein Bangen mich beschleichen,
Als drängte mich die Welt aus meinem Kreis,
Als müßte doch dem lauten Leben weichen
Der Traum, der mich umfangen lind und leis,
Als triebe mich, das Höchste zu erreichen,
Der Muse Wort zu neuem Kampf und Preis.
Muß es denn sein? O wollt es selbst mir sagen,
Und helft mir, dieser Stunde Schmerzen tragen.

Ich konnte lächelnd in die Ferne gehen,
Nicht eine Träne weint' ich auf der Fahrt,
Denn immer bliebt ihr mir vor Augen stehen,
Schön, wie ihr in der letzten Stunde wart.
Doch soll die holde Täuschung nun verwehen,
Dann ist dem Scheiden auch der Schmerz gepaart;
Soll ich der Träume Zauberkreis verlassen,
So laßt noch einmal weinend euch umfassen.

Als ich zuerſt dir Aug' in Auge ſchaute,
Mein holdes Paar — wie war mein Herz dir gut!
Und blieb ich fern, ſo war's, weil ich mißtraute
Dem eignen Wert, weil mir's gebrach an Mut;
Ich ahnte nicht, wie reich in meiner Laute
Ein Schatz von treuen Liedern für euch ruht,
Da ich die erſte Strophe dir geſungen,
Als du vereint Geſangesruhm errungen.

Die Zeit verging, es drängte ſich mein Leben
Nach einer Frage Löſung, einem Ziel:
Darf zu des Dramas Höhe kühn erheben
Sich meine Dichtung, ſich mein Saitenſpiel?
Darf ich nach jenem ſchönen Eiland ſtreben?
Ward mir die Kraft? Friſch auf, was frag' ich viel!
Ich warf mich in die Flut und bin geſchwommen,
Am Ufer hießt ihr beide mich willkommen.

Ja in den Tagen, wo mit ſchönem Zorne
Der Mann des Jünglings Schlacken von ſich ſtreift,
Aus tiefſter Seele ungetrübtem Borne
Mit lautrer Hand geweihte Perlen greift,
Wo durch das Schlingkraut an dem Blütendorne
Die volle Frucht dem Herbſt entgegenreift,
Durft' ich die Hand in eure Hände falten,
Innig verſchwiſtert adligen Geſtalten.

In bunter Tracht, im Scheine heller Kerzen
Hat eine ſüße Frau mir's angetan,
Als mich, zurückgeſtrahlt von ihrem Herzen,
Mein eigen Bild mit Schauern wehte an,
Als ich begriff in Wonnen und in Schmerzen:
„Das ewig Weibliche zieht uns hinan",
Wie ich zu Füßen da vor ihr geſunken,
Grüßt ewig ſie mein Herz verehrungstrunken.

Und du, mein Wolfram, mutig hingetreten,
Wo jüngſt noch Sturm aus vollen Schläuchen blies,
Als du geteilt das Wagnis des Poeten,
Der mit dem Toten den Lebend'gen pries,
Da küßt' ich dir den Mund, den ſüßberedten,
Der ſich ein Sieger in dem Kampf erwies,
Da zeigten wir als Brüder uns dem Schwarme,
Mein Freund, den ich für immer nun umarme.

Mein teures Paar, das iſt die Scheideſtunde!
Das Leben drängt aus meinem Kreis mich fort,
Gerettet hielt in tiefem Herzensgrunde
Ich euer Bild noch feſt am fernen Ort;
Nun muß ich ſcheiden — ach, es brennt die Wunde.
O ſeid noch einmal mir geſegnet dort,
Geſegnet euer Herd, wo Heil gefunden
Mein vielbewegtes Herz in ſchönen Stunden.

Mit eurem blonden Knaben wachſend blühe
Auch mir die ſeligſte Erinn'rung auf,
Daß noch mein graues Haupt in Luſt erglühe,
Wenn es dies goldne trifft im Lebenslauf.
Noch ſind wir jung, noch lacht auch uns die Frühe,
Doch ſteiget neblig Dämm'rung einſt herauf,
Fühl' ich's ſchon heut' wie einen Abendſegen,
Wenn mir der Jüngling einmal tritt entgegen.

Mein holdes Paar, leb wohl! und noch im Scheiden
Ein tröſtlich Wort, ein Wort von Wiederſehn,
Der Dichter muß in Gluten Schmerzen leiden,
Bis Kränze kühlend ihm die Stirn umwehn,
Und leb' ich opfermutig fern euch Beiden,
In meinem Lied ſollt ihr mir nahe ſtehn,
Wenn ich vergebens auch nach euch mich ſehne:
Heil dir mein Cid! Willkommen du, Ximene!

Ein Sonettenkranz

für

Frau Rosa von Milde.

1859.

Elisabeth.

(Tannhäuser.)

Es strömen Kunst und Leben, eng verschlungen,
Aus dunklen Tiefen, die wir nie ergründen,
In einen Ozean von Licht zu münden,
Den wir nur ahnen hier in Dämmerungen.

Zum Leben wird, was hoher Kunst gelungen,
Die Kunst will hohes Leben neu verkünden:
Wenn beide sich in einem Strahl entzünden,
Dann hat ein höchstes Ziel die Welt errungen,

O Künstlerin, als im Gemüt empfunden
Der Heil'gen Bildnis du, von ihrem Scheine
Hat da ein Abglanz dir die Stirn umwunden;

Und treulich ist ein Sänger nun der deine,
Der in dem Glanz das Ziel erhellt gefunden,
Wo hohe Kunst sich hohem Leben eine.

Senta.

(Der fliegende Holländer.)

Nur ein magnetiſch Träumen iſt dein Leben,
Matroſenmädchen! an des Meeres Strande.
Ein bleiches Bildnis ſchlägt dein Herz in Bande;
Die Sage ſeines Schickſals macht dich beben.

„O könnt' ich Ruh' dem Sturmgequälten geben!
Mich ſelber böt' ich zum Erlöſungspfande!"
Du darfſt! — es ſei! — O wie im Wunderlande
Des Traumes hold ſich Wunſch und Glück verweben!

Vom Felſenrand, wo träumend du gelegen,
Sinkſt in die Fluten du; es gibt den Schwachen
Der Herr im Traume der Erfüllung Segen;

Im Meer dein Tod, im Himmel dein Erwachen,
Da ruft es dein Erlöſter dir entgegen,
Wie ſelig eines Engels Träume machen!

— —

Elſa.

(Lohengrin.)

„Du warſt ein andrer, da ich dir's verſprochen,
Ich eine andre, die du ließeſt ſchwören;
Nun wir uns unzertrennlich angehören,
Sei mit dem Gürtel auch der Schwur gebrochen.

Fühl' ich dein Herz in meiner Bruſt nicht pochen,
Und willſt in mir dein eigen Selbſt betören?
Es muß die eigne Seele dir zerſtören,
Wenn mir die Bruſt von Zweifeln wird zerſtochen.

Ein höh'res Recht iſt deiner Liebe Gabe
Als jener Schwur, den ich zu brechen wage,
Auf daß ich ganz dich faſſe, ganz dich habe.

O ſprich ein Wort, daß mir ein Himmel tage!
Du meines Weſens Atem, Licht und Labe,
Woher die Fahrt? Dein Name! Sprich! ich frage!"

Agathe.

(Freiſchütz.)

Wer einer frommen Braut ſein Herz ergeben,
Der iſt gefeit; es ſchwebt um ſeine Pfade
Die weiße Taube, ein Symbol der Gnade,
Mag auch das Netz des Böſen ihn umweben.

Ob Lieb' und Hoffen wankt in Sturmesbeben,
Ob des Geliebten Seele Schuld belade,
Der Glaube führt zum rettenden Geſtade,
Die weiße Taube wird den Sieg erſtreben.

„Und ob die Wolke ſie verhüllt, Vertrauen!
Die Sonne ſtrahlt am Himmel.“ Heil'ger Glaube!
Du ſchwebeſt leuchtend über nächt'gem Grauen.

Die Hölle windet machtlos ſich im Staube;
Die Gnade ſiegt. Ein Wunder anzuſchauen
Fliegt in den Lüften auf die weiße Taube.

Euryanthe.

(Euryanthe.)

Wie ruhst du sanft auf harten Felsenmauern,
Du zartes Weib! das rohen Hohn gelitten,
Dem sie den Nerv der Seele frech zerschnitten;
Wie einsam kannst du klagen hier und trauern.

Dich schrecken Schlangen nicht, die giftig lauern,
Was kannst du fürchten von des Wolfes Schritten?
Wen Bosheit niederzwang mit ihren Tritten,
Dem kann nur wohl sein in der Wildnis Schauern.

O singet leiser, edle Waidgenossen!
Hier hat ein Menschenwild an Baches Säumen
Sein Herzblut weinend in die Flut vergossen.

Ihr wollt sie wecken? Laßt, o laßt sie träumen!
Und wenn ihr Aug' im Tode sich geschlossen,
Begrabt sie unter blüh'nden Mandelbäumen.

Leonore.

(Fidelio.)

Wie trefflich haſt du alles eingerichtet,
Pizarro! Nichts wird dir den Kelch verbittern
Der ſüßen Rache hinter Kerkergittern,
Den Mord, auf den du ſchmerzlich lang verzichtet.

Dein zubereitet Opfer wird vernichtet;
Dann auch die Helfer, daß nicht einſt ihr Zittern
Den Spähern helfe, deine Tat zu wittern,
In Kerkernacht, die nimmer wird gelichtet.

Das Grab iſt wohl beſtellt und ausgemeſſen,
Daß es die weggeworf'ne Schale hehle
Des Lebens, deſſen Blut du willſt erpreſſen;

Die Rechnung iſt gemacht, und ohne Fehle.
Da haſt du, blöder Tor, nur eins vergeſſen:
Den Todesmut in eines Weibes Seele.

Genoveva.

(Genoveva.)

Die Oper Schumanns, ins Exil getrieben,
Muß von der Bühne fern ihr Leben friſten;
Sie darf nicht weilen unter Mozart-Chriſten,
Weil ſie der Tradition nicht treu geblieben.

So hat, ein Golo, die Kritik geſchrieben,
Das Publikum, Siegfried, zu überliſten;
Nun weilt die Ärmſte nur bei Komponiſten,
Einſiedlern, die ihr frommes Antlitz lieben.

Und doch iſt eine Fürſtin ſie geboren,
Und wird, wenn ſie ertrug des Schickſals Walten,
Zur Heiligen vor vielen auserkoren:

Dann ſoll uns deine Hand ihr Bild entfalten,
Es zeig' im Tempel neben Leonoren
Dem „edlen Sinn" die „edleren Geſtalten."

Teresa.

(Benvenuto Cellini.)

„Unsäglich sind die Schmerzen, die ich leide!
Cellini! ewig bin ich dir entrissen!“
„„Wer trennt uns denn, mein Schatz! Das möcht' ich wissen,
Solang wir fest zusammenhalten beide?““

„Der Vater schwur mit jedem heil'gen Eide,
Ich soll die Lust der Welt im Kloster missen!“
„„Eh' wird das ganze Kloster eingerissen
Und ich entführe dich im Nonnenkleide!““

„Leb wohl! ach! weh! mein Schmerz ist nie zu heilen!“
„„Man wird mit Fieramoska dich vermählen.““
„Dann sterb' ich.“ „„Nein, wir fliehen ohne Weilen!““

„Den Vater fliehen?!“ „„Willst du lieber wählen
Zum Gatten Fieramoska?““ „Laß uns eilen!
Komm morgen Nacht! Wir fliehn! Kannst auf mich zählen!“

Eliſabeth.

(Landgraf Ludwigs Brautfahrt.)

Ein Sänger preiſt dich in der Wartburg Hallen;
Thüringens junger Fürſt, im Glutverlangen
Dich, Wonneſame, bräutlich zu umfangen,
Entſendet, dich zu freien, den Vaſallen.

Der ſieht dich kaum, ſo fühlt er Flammen wallen
In eigner Bruſt; ſein Herr wird hintergangen;
Des Ungerlandes Perle zu erlangen,
Spielt der Vaſall den Herren ſelbſt vor allen.

Doch Ludwig kommt in Sängertracht gezogen;
Du ſiehſt ihn kaum, da zweifelſt du nicht länger,
Ihn wählt dein Herz — und hat dich nicht betrogen.

Der Irrtum weicht, der richtige Empfänger
Empfängt die Braut. Fürwahr! wem du gewogen,
Der iſt der Fürſt, und wär' er nur ein Sänger.

Comala.

(Comala.)

Welch ſüßes Mühen, welch ein wonnig Werben,
O Comala! Um deines Fingals Liebe!
Ein Grab umhegen ſeines Herzens Triebe;
O könnt' ein Schatten dir ſein Glück vererben!

Getäuſcht um Liebe, eilſt du ins Verderben
Und hoffſt auf ſeiner Feinde Schwerteshiebe.
Daß ſie dich träfen! daß er leben bliebe,
Daß nur ein Blick dich lohnte noch im Sterben!

Doch ſieh! Dein Sehnen hat ihn überwunden,
Schon gibt dein Lieben ihn dem Leben wieder,
Bald wird an ſeiner Bruſt dein Herz geſunden!

— Da lockt ſein Tod dich in die Fluten nieder.
Du ſuchſt ihn drüben! — Haſt du ihn gefunden?
So fragen trauernd deiner Barden Lieder.

Alceſte.

(Alceſte.)

Die flücht'gen Skizzen, die ich mir erſonnen,
In deinen Kunſtgebilden dich zu ſchauen,
Sind bald beendet, und ich fühl' ein Grauen,
Daß holder Arbeit Friſt ſo bald verronnen.

Ach hätt' ich dieſe Lieder nie begonnen!
Zu kühn auf meine Kraft war mein Vertrauen;
Wie könnt' ich ſchildern mit dem Wort, dem lauen,
Was in Alceſte mir erklang in Wonnen.

O Los des Mimen, herrlichſtes von allen!
Wo Kunſt und Leben ſich wie hier durchdringen,
Da wird der Bühne Raum zu Tempelhallen.

Wenn alle Lieder, die ich ſang, verklingen,
O möchte eins nur ſpäter Zeit noch ſchallen:
„Wie ſchön dein Leben war, wie ſchön dein Singen.“

Margiana.

(Barbier von Bagdad.)

Nicht ſtören ſollen deines Lobs Geſänge
Der Selbſtſucht haſt'ge Worte; laß mich ſchweigen!
Und, Muſe! ward mir deine Gunſt zu eigen,
„Verhülle mir das wogende Gedränge!"

Doch wenn mir einſt ein hohes Lied gelänge,
Dürft' ich mich ſtolz dem Vaterlande zeigen,
Dir, Künſtlerin, wollt' ich mich dankend neigen,
Dir weihen jeden Preis, den ich erränge.

In eines Meiſters Hand zum Kranz gediehen,
Hat Weimars Künſtlertum, das makelloſe,
Mir ein Bewußtſein eignen Werts verliehen;

Ob Beifall rauſche, ob Mißfallen toſe,
Nur Kunſt belehrt. Ich grüß' im Weiterziehen
Den Künſtlerkranz, und in dem Kranz die Roſe.

Aus Alt- und Neuweimar.

1854—1861.

Weimars Volkslied.

Von der Wartburg Zinnen nieder
Weht ein Hauch und wird zu Klängen,
Tönt an Ilm und Saale wieder
Laut in hellen Festgesängen,
Und vom Land, wo sie erschallten,
Tönt's in alle Welt hinaus:
Möge Gott dich stets erhalten
Weimars edles Fürstenhaus!

Hoch gepries'ner Helden Wiege,
Wirkungsstätte hehrer Frauen,
Felsenfest in Leid und Siege
Zierest du die deutschen Gauen,
Deiner Ahnen weises Walten
Strömet Segen auf dich aus:
Möge Gott dich stets erhalten
Weimars edles Fürstenhaus!

Sterne, strahlend allen Weiten,
Waren Perlen deiner Krone,
Geister, lebend allen Zeiten,
Lebten nahe deinem Throne.
Großer Dichter Erzgestalten
Schau'n wir stolz und rufen aus:
Möge Gott dich stets erhalten
Weimars edles Fürstenhaus!

Alte Sage deutſcher Treue
Lebe fort in Fürſt und Bauer,
Volksliebe ſei die neue,
Die lebend'ge Wartburgmauer.
Laßt die Banner uns entfalten,
Heut' wie ſtets der Zeit voraus:
Möge Gott dich ſtets erhalten
Weimars edles Fürſtenhaus!

Möge Segen dir entſproſſen
Aus vereinten Sarkophagen,
Wo unſterbliche Genoſſen
Diadem und Lorbeer tragen.
Aus geweihter Gräber Spalten
Brechen Lebensblumen aus:
Möge Gott dich ſtets erhalten
Weimars edles Fürſtenhaus!

An Schiller.

Mit einem Blumenkranz auf ſeine Gruft.
Am 9. Mai 1855.

Seit ein ſchmucklos ſchwarzer Sarg
Schillers ird'ſche Hülle barg,
Schwanden fünfzig Jahre;
Damals zuckte manches Herz
Vor gerechtem ird'ſchen Schmerz
Neben ſeiner Bahre.

Aber heut' am neunten Mai
Keine Pietiſterei!
Nichts von „Trauerwolke"!
Schiller ſtarb, und ruht im Sand,
Doch er lebt im deutſchen Land,
Lebt im deutſchen Volke.

Schiller lebt in Geistesluft;
Laßt die Toten in die Gruft
Ihre Toten senken!
Nichts von Trauer, weil er schied,
Sein unsterblich Freudenlied
Singt ihm zum Gedenken.

Blumen streut voll Duft und Glanz,
Sorget, daß ein Lorbeerkranz
Seiner Gruft nicht fehle:
Dem ein Gott den Geist erschloß,
Daß in schöne Form er goß
Eine schöne Seele.

Welche Kron' auch andre krönt,
Wie auch Lob den Besten tönt,
Schiller war der Frei'ste:
Weil er Freiheit im Gesang,
Schönheit, Sittlichkeit errang,
Freiheit fand im Geiste.

Drum kein Kranz, den ihr ihm bringt,
Und kein Lied, das ihr ihm singt,
Kann so blühn und tönen,
Als an seiner Gruft ein Schwur:
Nachzuwandeln seine Spur,
Frei zu sein im Schönen.

Franz Liſzt.

Ich will ein Blatt zum vollen Kranze reihen,
Der eines Meiſters hohe Stirne krönt,
Dem Preis des Edlen meine Stimme leihen,
Der längſt erklingt, und immer voller tönt,
Ich will ein Lied dem Liederreichen weihen,
Dem jede Zierde Herz und Geiſt verſchönt;
Wie ich ſein Weſen tief in mir empfunden
Der Welt verkünden will ich's unumwunden.

Wer ſeinem Wirken ferne ſteht im Leben,
Wer ſich kein volles Bild von ihm entrollt,
Wer nicht aus Einzelnem, das er gegeben,
Den Sinn des Ganzen ahnt, das er gewollt,
Wer nicht begreift ſein eigentümlich Streben
Und kleinlich über Eigenheiten grollt,
Der mag uns immer Enthuſiaſten nennen,
Die wir ihn lieben, weil wir ganz ihn kennen.

Doch wen einmal in dieſes Geiſtes Walten
Der Hauch des Guten inniglich berührt,
Wer ihn geſehn die volle Kraft entfalten,
Wenn unermüdlich er nach Wahrheit ſpürt,
Wer ihn belauſcht in ſeinem Kunſtgeſtalten,
Wenn Drang nach Schönheit ihn der Welt entführt:
Dem dürft ihr den gerechten Trieb nicht wehren,
Wie er ihn kennet, kennen ihn zu lehren.

Ihr müßt ihn mit dem eignen Maß nur meſſen,
Das er in ſich trägt, ein ureigner Geiſt,
So ihr ihn anſchaut, müßt ihr gern vergeſſen,
Was man an andern Großen einzig preiſt.
Ihr ſagt: „Beethoven", „Bach", da unterdeſſen
Der Weltgeiſt längſt in andere Fernen weiſt;
Soll ein Verſtändnis Liſzts euch reiner tagen,
So mögt ihr eher: „Taſſo", „Byron" ſagen.

Wo Liszt erscheint, da kommt er voll und ganz,
So wollet ihn als solchen auch begreifen;
Freut euch hingebend an des Mondes Glanz,
Zerschneidet seine Strahlen nicht in Streifen.
Den Jüngling staunet an in seinem Kranz,
Zur schönsten Frucht seht seine Blüten reifen,
Seht ihn als Lehrer, Leiter, Denker, Richter,
Vergeßt dann alles — und genießt den Dichter.

Der Knabe reißt sich von der Scholle los,
Die, ihren Reben gleich, mit Glut ihn nährt,
Durchzieht die Welt, ein Wundervirtuos,
In dem der Heimat Hunnenwildheit gärt,
Cigany-Lust und Weh in Waldesschoß,
Das sich in ihm zum Ideal verklärt;
So nimmt er von des Vaterlandes Boden
Den Stoff im Herzen mit zum Volks-Rhapsoden.

Doch weit entrückt der Heimat engen Kreisen,
Erobert nun der Jüngling sich die Welt,
Des Schönen Spur sucht er auf neuen Gleisen,
In alle Fernen wird sein Blick erhellt,
Da gibt er kund in ungeahnten Weisen
Die hohe Sehnsucht, die sein Herz geschwellt,
Wie Welt und Leben sein Gemüt bewegt,
In Tongedichten sehn wir's dargelegt.

Doch von der Heimat, von der Welt empor
Hebt er den Blick in ungemeßne Weiten,
Aus tiefster Brust dringt nun sein Lied hervor
Dem Waltenden in alle Ewigkeiten.
Geläutert schallen in den frommen Chor
Die Leidenschaften, die ihn einst entzweiten,
Getränkt von allen Weihen tönt sein Spiel
Dem Lob des Herrn, nun ahnen wir sein Ziel.

Das ſind drei klare Züge ſeiner Einheit:
Heimweh, Weltluſt und reinſter Gottesdrang.
Ein Beſſrer führ' es aus mit Kraft und Feinheit,
Was ſchwach nur anzudeuten mir gelang;
Nur meſſe keiner nach der eignen Kleinheit
Des Großen Seele, des Gewalt'gen Gang,
Ihr ſäh't ihn gern, wie's in den Kram euch paßte,
Ich zeichn' ihn, wie Begeiſt'rung ihn erfaßte.

Und nicht wie jene, welche ängſtlich kleben
Am Boden des Gewohnten, ihn begriffen,
Die, friſtend bang ihr bißchen geiſtig Leben,
Am Ufer weilen, ſicher vor den Riffen;
Wie wir erkannt ihn, die wir mit ihm ſtreben,
Von ihm geführt in neue Fernen ſchiffen,
So wird die Nachwelt ſeinen Geiſt erkennen,
Und ihn mit wachſender Bewund'rung nennen.

Friedrich Preller.

Wie der Ozean in Sturmeswut
Die ſchwellende Flut
Auftürmt mit wildem Geſtöhn
Zu ſchwindelnden Höh'n,
Daß vom gärenden Schaum ſeiner Tiefen
Die Wolken trieſen
Und im Wettgeſang mit dem Sturmwind ſingt,
Und ihn bezwingt,
Und im raſenden Spiel
Mit Maſt und Kiel
Das eherne Schiff
Am ragenden Riff
Zerbricht,
Und den Weltbezwinger, den Menſchenwicht
In die Tiefe korallenumkettet
Zum Schlummer bettet:

So erhebt das Leben endlosen Streit;
Die flutende Zeit
Zerstört und bildet, wandelnd entlang
Der Jahrhunderte Gang;
Läßt Wogen der Völker im Lichte blinken
Und dann versinken,
Aller Heldenstürme Siegesgewalt
Wird überhallt;
Und das Herz mit seinem Leiden und Lieben
Wird auf den Fluten umhergetrieben,
Bis von Sturmesnot
Es ruht im Tod,
Wenn es Lebenshast
Mit Grabesrast
Vertauscht,
Und die Woge der Zeit gleichgültig rauscht,
Wo es, göttlichen Hauches trunken,
Hinabgesunken.

Doch wie aus dem Meer, aus dem Nebelflor,
Die Göttin der Schönheit taucht empor,
Die wunderbar hehre
Stillerin der Meere,
Daß der Ozean sich huldigend neigt
Und der Sturmeswind schweigt,
Und jeder Kampf sich zum Frieden verklärt
Vor der Liebe, die ewiglich währt:
So steigt aus vergänglicher Zeiten Lauf
Die göttliche Kunst unvergänglich auf,
Ihr Lichtgefilde
Ewiger Gebilde
Ist ein Eden, fern dem Sturm und Streit
Der Vergänglichkeit,
Und ob dein Herz im Staube verdorrt,
In Gebilden der Kunst lebt es fort.

Dir haben die Wogen des Meeres gerauſcht,
Meiſter, du haſt ſeinen Stürmen gelauſcht,
Das Leben hat dir ergriffen die Bruſt
Mit tiefem Weh und unendlicher Luſt,
Dir hat Natur ihr Geheimnis vertraut,
Der Schönheit Göttin haſt du geſchaut;
Hoch über Geſchickes Neid und Gunſt,
Hoch über die Zeit hebt dich die Kunſt.

Dem Genius.

Den des Gottes Mund geküßt
Mit dem Flammenkuß der Weihe,
Sei geſegnet, ſei gegrüßt,
Wachſe, blühe und gedeihe!

Den die Genien geſtählt
Zu erklimmen höchſte Stufen,
Schaffe, der du auserwählt,
Wie die großen Meiſter ſchufen.

Machtlos dir vom Schilde muß
Prallen jeder Pfeil des Spottes,
Weil dein Mund vom Kuß des Gottes
Ward geweiht, vom Flammenkuß.

Dem ein Wiegenlied die neun
Schweſtern flüſterten, die Muſen,
Mag der Klang aus deinem Buſen
Weithin alle Welt erfreu'n.

Mag das Leben deinem Drang
Hemmend ſich entgegenſtellen:
Ströme aus die Geiſteswellen,
Überwinde mit Geſang!

Beim Tode von Julius Reubke.*

Nicht mit dem Tode rechten
Will unser Klagelied,
Den Kranz nur will es flechten
Dem Freund, der von uns schied.

Den zwiefach unser Leben
Und unsre Kunst verlor,
Der treu uns war ergeben,
Den sich die Kunst erkor.

Er trug in zarter Hülle,
Im Körper krank und schwach,
Zu mächt'ger Gluten Fülle,
Die das Gefäß zerbrach.

In edelstem Gemüte
Zeigt er des Ew'gen Spur,
Sein Herz war eine Blüte
Voll Duft und Schimmer nur.

Geweiht durch Geistesschöne
Und schöpferische Kraft,
Verhieß die Kunst der Töne
Ihm frühe Meisterschaft.

Er wallte nicht mit vielen
Auf breitgetretner Bahn,
Er stieg zu neuen Zielen
Auf steilem Pfad hinan.

* Hochbegabter junger Musiker, Schüler Liszts, geboren im Harz 1834, gestorben zu Pillnitz bei Dresden 4. Juni 1858.

Er kannte kein Gelingen,
Er ſtrebte nicht nach Lob:
Ein unabläſſig Ringen
War, was die Bruſt ihm hob.

Und wird mit ihm zerſtieben,
Was er im Kampf errang:
Sein Hoffen, Sehnen, Lieben
Geſtaltet im Geſang?

Wird dem, was ihm gelungen
Und dem, was er gewollt,
Ein Ehrenkranz geſchlungen,
Bewund'rung noch gezollt? . . .

Doch ob der Welt ſein Streben,
Ob es ihr nicht bewußt,
Er lebt ein Ruhmesleben
In ſeiner Freunde Bruſt.

Sein Eifer ohnegleichen
Hält noch im Tode Schritt,
Wenn Schönes wir erreichen,
Sein Geiſt erreicht es mit.

Weh', daß in frühem Leiden
Der Tod ihn hingerafft,
Weh', daß er mußte ſcheiden
Voll Tatendrang und Kraft.

Doch Heil ihm, fern dem Wehe
Der Welt und ihrer Gunſt.
Vergängliches vergehe,
Doch ewig iſt die Kunſt.

An Liszt.

Deinem Geiste zugetan
Mögen manche Herzen schlagen,
Die in ihren Lebenstagen
Nimmer deinem Herzen nah'n.

In manch sinnigem Gemüt,
Das sich deinem Hauch erschlossen,
Mag dir manche Blume sprossen,
Welche fern von dir verblüht.

Blumenglocken, zart geneigt,
Die nur blühen und nicht läuten,
Mögen dir manch Herz bedeuten,
Das dich liebt und liebend schweigt.

An Franz Liszt. Silvester 1858.

Glosse.

Nennen dich den großen Meister,
Wenn dich auf dem Markte zeigest,
Und ich horche, wenn du singest,
Und ich lausche, wenn du schweigest.

Die Philister, die Halunken,
Rezensenten und Kollegen,
Geistesfrösche, Künstlerunken,
Quaken, tief im Schlamm versunken,
Frech an allen deinen Wegen.
Aber alle, die auf Schwingen
Edler Kunst empor sich ringen
In die Reihen edler Geister,
Sänger, die begeistert singen,
Nennen dich den großen Meister.

Laß die Fröſche, laß ſie ſchlucken
Von dem Schlamm, an dem ſie kleben,
Keiner wagte nur zu mucken,
Unter würden alle ducken,
Wollteſt du den Fuß nur heben.
Mag's dem Pöbel auch mißfallen,
Daß du willſt auf Höhen wallen,
Nie zu ihm herniederſteigeſt;
Keiner wagt auch nur zu lallen,
Wenn dich auf dem Markte zeigeſt.

Laß mich deinem Liede lauſchen,
Fern dem Markte, fern dem Schlamme!
Laß mich Lob um Liebe tauſchen,
Laß die Seele mich berauſchen
An dem Sprühen deiner Flamme!
Ich verſteh' dein Weh'n und Weben,
Wenn du dich in ſel'gem Schweben,
Auf zu reinen Höhen ſchwingeſt,
Und ich folge dir mit Beben,
Und ich horche, wenn du ſingeſt.

Ja, von deinem Lied durchdrungen,
Durft' auch ich zu ſingen wagen,
Durft' auch ich in Dämmerungen,
Süß von Luſt und Weh' bezwungen,
Was mein Herz entzückte, ſagen.
Aber wenn vom Fluge nieder
Nie ſie zu erheben wieder
Müde du die Schwingen neigeſt,
Dann verklingen meine Lieder
Und ich lauſche, wenn du ſchweigeſt.

Der Fürstin Wittgenstein.

Zum Wiegenfeste. 8. Februar 1854.

Was des Genius Trost,
Wenn die Welt ihn quält,
Ihn mit Mut beseelt,
Wenn der Sturm auch tost?

Und wenn Kranz auf Kranz
Ihm der Ruhm verliehn,
Was schmückt reicher ihn
Als des Ruhmes Glanz?

Was auf solche Frag'
Schönes tönen kann,
Nimm's als Glückwunsch an
Zu dem heut'gen Tag.

Der Fürstin Wittgenstein.

Zum Namenstag. 4. November 1854.

Viel Glück wünscht man dir heut',
Du kennst nur eines:
Ein Ziel nur, das dich freut,
Ein hohes, reines.

Die Welt verleiht es nicht,
Der Himmel schenkt es;
Die Lippe nennt es nicht,
Die Seele denkt es.

Wenn's in Erfüllung geht,
Wenn du's errungen,
Denk', daß auch mein Gebet
Dafür erklungen.

Franz Liszt.

Ich will ein Blatt zum vollen Kranze reihen,
Der eines Meisters hohe Stirne krönt,
Dem Preis des Edlen meine Stimme leihen,
Der längst erklingt, und immer voller tönt,
Ich will ein Lied dem Liederreichen weihen,
Dem jede Zierde Herz und Geist verschönt;
Wie ich sein Wesen tief in mir empfunden
Der Welt verkünden will ich's unumwunden.

Wer seinem Wirken ferne steht im Leben,
Wer sich kein volles Bild von ihm entrollt,
Wer nicht aus Einzelnem, das er gegeben,
Den Sinn des Ganzen ahnt, das er gewollt,
Wer nicht begreift sein eigentümlich Streben
Und kleinlich über Eigenheiten grollt,
Der mag uns immer Enthusiasten nennen,
Die wir ihn lieben, weil wir ganz ihn kennen.

Doch wen einmal in dieses Geistes Walten
Der Hauch des Guten inniglich berührt,
Wer ihn gesehn die volle Kraft entfalten,
Wenn unermüdlich er nach Wahrheit spürt,
Wer ihn belauscht in seinem Kunstgestalten,
Wenn Drang nach Schönheit ihn der Welt entführt:
Dem dürft ihr den gerechten Trieb nicht wehren,
Wie er ihn kennet, kennen ihn zu lehren.

Ihr müßt ihn mit dem eignen Maß nur messen,
Das er in sich trägt, ein ureigner Geist,
So ihr ihn anschaut, müßt ihr gern vergessen,
Was man an andern Großen einzig preist.
Ihr sagt: „Beethoven", „Bach", da unterdessen
Der Weltgeist längst in andere Fernen weist;
Soll ein Verständnis Liszts euch reiner tagen,
So mögt ihr eher: „Tasso", „Byron" sagen.

Wo Liſzt erſcheint, da kommt er voll und ganz,
So wollet ihn als ſolchen auch begreifen;
Freut euch hingebend an des Mondes Glanz,
Zerſchneidet ſeine Strahlen nicht in Streifen.
Den Jüngling ſtaunet an in ſeinem Kranz,
Zur ſchönſten Frucht ſeht ſeine Blüten reifen,
Seht ihn als Lehrer, Leiter, Denker, Richter,
Vergeßt dann alles — und genießt den Dichter.

Der Knabe reißt ſich von der Scholle los,
Die, ihren Reben gleich, mit Glut ihn nährt,
Durchzieht die Welt, ein Wundervirtuos,
In dem der Heimat Hunnenwildheit gärt,
Cigany-Luſt und Weh in Waldesſchoß,
Das ſich in ihm zum Ideal verklärt;
So nimmt er von des Vaterlandes Boden
Den Stoff im Herzen mit zum Volks-Rhapſoden.

Doch weit entrückt der Heimat engen Kreiſen,
Erobert nun der Jüngling ſich die Welt,
Des Schönen Spur ſucht er auf neuen Gleiſen,
In alle Fernen wird ſein Blick erhellt,
Da gibt er kund in ungeahnten Weiſen
Die hohe Sehnſucht, die ſein Herz geſchwellt,
Wie Welt und Leben ſein Gemüt bewegt,
In Tongedichten ſehn wir's dargelegt.

Doch von der Heimat, von der Welt empor
Hebt er den Blick in ungemeßne Weiten,
Aus tiefſter Bruſt bringt nun ſein Lied hervor
Dem Waltenden in alle Ewigkeiten.
Geläutert ſchallen in den frommen Chor
Die Leidenſchaften, die ihn einſt entzweiten,
Getränkt von allen Weihen tönt ſein Spiel
Dem Lob des Herrn, nun ahnen wir ſein Ziel.

Das ſind drei klare Züge ſeiner Einheit:
Heimweh, Weltluſt und reinſter Gottesdrang.
Ein Beſſrer führ' es aus mit Kraft und Feinheit,
Was ſchwach nur anzudeuten mir gelang;
Nur meſſe keiner nach der eignen Kleinheit
Des Großen Seele, des Gewalt'gen Gang,
Ihr ſäh't ihn gern, wie's in den Kram euch paßte,
Ich zeichn' ihn, wie Begeiſt'rung ihn erfaßte.

Und nicht wie jene, welche ängſtlich kleben
Am Boden des Gewohnten, ihn begriffen,
Die, friſtend bang ihr bißchen geiſtig Leben,
Am Ufer weilen, ſicher vor den Riffen;
Wie wir erkannt ihn, die wir mit ihm ſtreben,
Von ihm geführt in neue Fernen ſchiffen,
So wird die Nachwelt ſeinen Geiſt erkennen,
Und ihn mit wachſender Bewund'rung nennen.

Friedrich Preller.

Wie der Ozean in Sturmeswut
Die ſchwellende Flut
Auftürmt mit wildem Geſtöhn
Zu ſchwindelnden Höh'n,
Daß vom gärenden Schaum ſeiner Tiefen
Die Wolken trieſen
Und im Wettgeſang mit dem Sturmwind ſingt,
Und ihn bezwingt,
Und im raſenden Spiel
Mit Maſt und Kiel
Das eherne Schiff
Am ragenden Riff
Zerbricht,
Und den Weltbezwinger, den Menſchenwicht
In die Tiefe korallenumkettet
Zum Schlummer bettet:

So erhebt das Leben endlosen Streit;
Die flutende Zeit
Zerstört und bildet, wandelnd entlang
Der Jahrhunderte Gang;
Läßt Wogen der Völker im Lichte blinken
Und dann versinken,
Aller Heldenstürme Siegesgewalt
Wird überhallt;
Und das Herz mit seinem Leiden und Lieben
Wird auf den Fluten umhergetrieben,
Bis von Sturmesnot
Es ruht im Tod,
Wenn es Lebenshast
Mit Grabesrast
Vertauscht,
Und die Woge der Zeit gleichgültig rauscht,
Wo es, göttlichen Hauches trunken,
Hinabgesunken.

Doch wie aus dem Meer, aus dem Nebelflor,
Die Göttin der Schönheit taucht empor,
Die wunderbar hehre
Stillerin der Meere,
Daß der Ozean sich huldigend neigt
Und der Sturmeswind schweigt,
Und jeder Kampf sich zum Frieden verklärt
Vor der Liebe, die ewiglich währt:
So steigt aus vergänglicher Zeiten Lauf
Die göttliche Kunst unvergänglich auf,
Ihr Lichtgefilde
Ewiger Gebilde
Ist ein Eden, fern dem Sturm und Streit
Der Vergänglichkeit,
Und ob dein Herz im Staube verdorrt,
In Gebilden der Kunst lebt es fort.

Dir haben die Wogen des Meeres gerauſcht,
Meiſter, du haſt ſeinen Stürmen gelauſcht,
Das Leben hat dir ergriffen die Bruſt
Mit tiefem Weh und unendlicher Luſt,
Dir hat Natur ihr Geheimnis vertraut,
Der Schönheit Göttin haſt du geſchaut;
Hoch über Geſchickes Neid und Gunſt,
Hoch über die Zeit hebt dich die Kunſt.

Dem Genius.

Den des Gottes Mund geküßt
Mit dem Flammenkuß der Weihe,
Sei geſegnet, ſei gegrüßt,
Wachſe, blühe und gedeihe!

Den die Genien geſtählt
Zu erklimmen höchſte Stufen,
Schaffe, der du auserwählt,
Wie die großen Meiſter ſchufen.

Machtlos dir vom Schilde muß
Prallen jeder Pfeil des Spottes,
Weil dein Mund vom Kuß des Gottes
Ward geweiht, vom Flammenkuß.

Dem ein Wiegenlied die neun
Schweſtern flüſterten, die Muſen,
Mag der Klang aus deinem Buſen
Weithin alle Welt erfreu'n.

Mag das Leben deinem Drang
Hemmend ſich entgegenſtellen:
Ströme aus die Geiſteswellen,
Überwinde mit Geſang!

Beim Tode von Julius Reubke.*

Nicht mit dem Tode rechten
Will unſer Klagelied,
Den Kranz nur will es flechten
Dem Freund, der von uns ſchied.

Den zwiefach unſer Leben
Und unſre Kunſt verlor,
Der treu uns war ergeben,
Den ſich die Kunſt erkor.

Er trug in zarter Hülle,
Im Körper krank und ſchwach,
Zu mächt'ger Gluten Fülle,
Die das Gefäß zerbrach.

In edelſtem Gemüte
Zeigt er des Ew'gen Spur,
Sein Herz war eine Blüte
Voll Duft und Schimmer nur.

Geweiht durch Geiſtesſchöne
Und ſchöpferiſche Kraft,
Verhieß die Kunſt der Töne
Ihm frühe Meiſterſchaft.

Er wallte nicht mit vielen
Auf breitgetretner Bahn,
Er ſtieg zu neuen Zielen
Auf ſteilem Pfad hinan.

* Hochbegabter junger Muſiker, Schüler Liſzts, geboren im Harz 1834, geſtorben zu Pillnitz bei Dresden 4. Juni 1858.

Er kannte kein Gelingen,
Er ſtrebte nicht nach Lob:
Ein unabläſſig Ringen
War, was die Bruſt ihm hob.

Und wird mit ihm zerſtieben,
Was er im Kampf errang:
Sein Hoffen, Sehnen, Lieben
Geſtaltet im Geſang?

Wird dem, was ihm gelungen
Und dem, was er gewollt,
Ein Ehrenkranz geſchlungen,
Bewund'rung noch gezollt? . . .

Doch ob der Welt ſein Streben,
Ob es ihr nicht bewußt,
Er lebt ein Ruhmesleben
In ſeiner Freunde Bruſt.

Sein Eifer ohnegleichen
Hält noch im Tode Schritt,
Wenn Schönes wir erreichen,
Sein Geiſt erreicht es mit.

Weh', daß in frühem Leiden
Der Tod ihn hingerafft,
Weh', daß er mußte ſcheiden
Voll Tatendrang und Kraft.

Doch Heil ihm, fern dem Wehe
Der Welt und ihrer Gunſt.
Vergängliches vergehe,
Doch ewig iſt die Kunſt.

An Liſzt.

Deinem Geiſte zugetan
Mögen manche Herzen ſchlagen,
Die in ihren Lebenstagen
Nimmer deinem Herzen nah'n.

In manch ſinnigem Gemüt,
Das ſich deinem Hauch erſchloſſen,
Mag dir manche Blume ſproſſen,
Welche fern von dir verblüht.

Blumenglocken, zart geneigt,
Die nur blühen und nicht läuten,
Mögen dir manch Herz bedeuten,
Das dich liebt und liebend ſchweigt.

An Franz Liſzt. Silveſter 1858.

Gloſſe.

Nennen dich den großen Meiſter,
Wenn dich auf dem Markte zeigeſt,
Und ich horche, wenn du ſingeſt,
Und ich lauſche, wenn du ſchweigeſt.

Die Philiſter, die Halunken,
Rezenſenten und Kollegen,
Geiſtesfröſche, Künſtlerunken,
Quaken, tief im Schlamm verſunken,
Frech an allen deinen Wegen.
Aber alle, die auf Schwingen
Edler Kunſt empor ſich ringen
In die Reihen edler Geiſter,
Sänger, die begeiſtert ſingen,
Nennen dich den großen Meiſter.

Laß die Frösche, laß sie schlucken
Von dem Schlamm, an dem sie kleben,
Keiner wagte nur zu mucken,
Unter würden alle ducken,
Wolltest du den Fuß nur heben.
Mag's dem Pöbel auch mißfallen,
Daß du willst auf Höhen wallen,
Nie zu ihm herniedersteigest;
Keiner wagt auch nur zu lallen,
Wenn dich auf dem Markte zeigest.

Laß mich deinem Liede lauschen,
Fern dem Markte, fern dem Schlamme!
Laß mich Lob um Liebe tauschen,
Laß die Seele mich berauschen
An dem Sprühen deiner Flamme!
Ich versteh' dein Weh'n und Weben,
Wenn du dich in sel'gem Schweben,
Auf zu reinen Höhen schwingest,
Und ich folge dir mit Beben,
Und ich horche, wenn du singest.

Ja, von deinem Lied durchdrungen,
Durft' auch ich zu singen wagen,
Durft' auch ich in Dämmerungen,
Süß von Lust und Weh' bezwungen,
Was mein Herz entzückte, sagen.
Aber wenn vom Fluge nieder
Nie sie zu erheben wieder
Müde du die Schwingen neigest,
Dann verklingen meine Lieder
Und ich lausche, wenn du schweigest.

Der Fürstin Wittgenstein.

Zum Wiegenfeste. 8. Februar 1854.

Was des Genius Trost,
Wenn die Welt ihn quält,
Ihn mit Mut beseelt,
Wenn der Sturm auch tost?

Und wenn Kranz auf Kranz
Ihm der Ruhm verliehn,
Was schmückt reicher ihn
Als des Ruhmes Glanz?

Was auf solche Frag'
Schönes tönen kann,
Nimm's als Glückwunsch an
Zu dem heut'gen Tag.

Der Fürstin Wittgenstein.

Zum Namenstag. 4. November 1854.

Viel Glück wünscht man dir heut',
Du kennst nur eines:
Ein Ziel nur, das dich freut,
Ein hohes, reines.

Die Welt verleiht es nicht,
Der Himmel schenkt es;
Die Lippe nennt es nicht,
Die Seele denkt es.

Wenn's in Erfüllung geht,
Wenn du's errungen,
Denk', daß auch mein Gebet
Dafür erklungen.

Wenn ich das Bild geſchaut in ſtillen Stunden.

Der Prinzeſſin Marie von Wittgenſtein.

Wenn ich das Bild geſchaut in ſtillen Stunden,
Das Ary Scheffer uns von dir gegeben,
Empfand ich ganz dein Weſen, ganz dein Leben,
Wie es der Meiſter im Gemüt empfunden.

Und mit dem deinen rätſelhaft verbunden
Fühlt' ich des Malers Geiſt im Bilde weben,
Ich ſah ihn nie, doch ſeiner Seele Streben
Und Walten wollte mir dein Bild bekunden.

So lehrt ein Werk den Schöpfer uns verſtehen;
Und ſäh' ich nicht in ihren goldnen Kreiſen
Die Sterne hoch am blauen Himmel ſtehen,

Und ſäh' nur dich auf deinen ſtillen Gleiſen
So hold und ſinnig durch dies Leben gehen,
Ich lernte Gott erkennen und ihn preiſen.

An Prinzeß Marie von Wittgenstein.

Zum 15. August 1854.

Wenn wir erwägten und recht bedächten,
Welch einen reichen, schimmernden Kranz
Schönheit, Jugend und Tugendglanz
Um die weiße Stirne dir flechten:
Wir würden's täglich sagen und singen,
Unsern Glückwunsch täglich dir bringen.
Niemand dürfte mit uns rechten,
Wenn wir täglich im Reihentanz,
Von deiner Huld berauschet ganz,
Unsere Huldigungen dir brächten.

Aber wir sind Philister in Fräcken,
Die des Herzens hochklopfenden Schlag
Begraben im Wüstensarkophag
Und unsre besten Gedanken verstecken,
Daß wir nur an besonderen Tagen
Zur Rose „Rose" zu sagen wagen,
Statt daß uns arme Toren und Gecken,
Solang die Rose blühet im Hag,
Jedweder Tag wie ein Freudentag
Zu Liedern und Jubel sollt' erwecken.

Heut' aber sagen wir unumwunden,
Weil man die Rose heut' Rose genannt,
Daß wir als Rose die Rose erkannt
In huldigungstrunkenen Stunden.
Heut' soll deinen Frommen es niemand verwehren,
Daß sie ihr Heiligenbildchen verehren,
Daß sie poetische Sträuße gebunden,
Daß sie die Becher nahmen zur Hand
Und, was sonst stumm in die Herzen gebannt,
In jubelndem Vivat bekunden.

Der Prinzessin Marie von Wittgenstein.

Zum 18. Februar 1855.

Wo fänd' ich doch ein Angebind'
Zum heut'gen Tag,
Das dir, der Sterne Lieblingskind,
Gefallen mag?

Dem Lieblingskind der Sterne lacht
Der Himmel zu,
Und wenn du ruhst, sie halten Wacht
Ob deiner Ruh'!

Und tags, wenn vor der Sonne Glanz
Sie fliehn geschwind,
Dann grüßen sie im Blumenkranz
Ihr Lieblingskind.

Zwei Menschensterne liebend sind
Dir zugesellt,
Sie nennen dich ihr Lieblingskind,
Dich ihre Welt.

Wo fänd' ich drum ein Angebind',
Das dich erfreut?
O leuchte, Sternen-Lieblingskind
Immer wie heut'!

Mit einem Blumenſtrauß.

18. Februar 1856.

Die Gärtnerin bat ich um einen Strauß;
Neugierig war ſie und frug mich aus.
Ich ſprach: O ziere den Strauß recht fein,
Und binde die ſchönſten Blumen hinein,
Er iſt für das lieblichſte, ſchönſte,
Holdſeligſte Mägdelein.

Die Muſe bat ich um Liederklang;
Auch ſie wollte wiſſen, für wen ich ſang.
O laſſe mein Lied recht freudig ſein,
Laß es feſtlich klingen, wie Geig' und Schalmei'n,
Es iſt für das lieblichſte, ſchönſte,
Holdſeligſte Mägdelein.

Den Himmel flehte um Segen ich;
Der wußte für wen und erhörte mich.
Will ſchenken viel Glück und blühend Gedeihn
Und lachende Zeiten voll Sonnenſchein
Dem lieblichſten, frommſten und ſchönſten
Holdſeligſten Mägdelein.

— — —

Zum Namenstag.

Elfen, die kleinen,
Wollen dich grüßen,
Wollen erscheinen
Zu deinen Füßen.
Reiten ins Zimmer
Auf Strahlen der Sonne,
Kränzen mit Schimmer
Murillos Madonne,
Aus den Gardinen
Schlüpfen sie leise,
Zu Mandolinen
Tönt ihre Weise!
Klettern im Trubel
Hinauf an den Wänden,
Springen vor Jubel,
Klatschen mit Händen,
Lassen verwegen
Drommeten schmettern,
Streu'n einen Regen
Von Rosenblättern;
Kosend und kichernd,
Schelmisch durchtrieben,
Gnädig versichernd,
Daß sie dich lieben!

Nehmen ihr Teil
Vom Festeskuchen,
Wollen ihr Heil
Im Wein versuchen;
Naschen und nippen,
Schmausen und schlürfen
Mit zierlichen Lippen,
So viel sie dürfen.
Sieh nur die Kerlchen
Zechen und trinken,
Sieh wie die Perlchen
Im Glase blinken.
Mischen geschäftig
Die Kräuterbowle,
Leeren sie kräftig
Zu deinem Wohle;
Und willst du meinen,
Sie hätten Genüge,
Rufen die Kleinen
Und schwenken die Krüge:
Gebt uns ein Fäßchen
Des besten noch,
Unser Prinzeßchen
Sie lebe hoch!

Zum Geburtstag.

Der Dichter ſingt dem Frühling
Und allem, was da lenzt,
Er will nicht Lohn erringen,
Es treibt ihn nur zu ſingen:
Es grünt, es blüht und glänzt.

Der Dichter ſingt den Sternen
Und was am Himmel prangt.
Nie tönet Antwort wieder,
Doch ewig ſagen Lieder:
Es leuchtet, glüht und flammt!

Woher am Wintertage,
Da Stern und Lenz nicht glüht,
Mein froher Sang entſtammet?
Es leuchtet, glüht und flammet,
Es glänzt und grünt und blüht!

Ich ſang ein Lied aufs allerbeſt'
Und weih't es ihr zum Wiegenfeſt.
Doch ach, das Lied — o Fatum!
Trug ein zu frühes Datum.

Ob ſie mit holdem Dank es nahm,
So ſprach ſie doch (und meinen Gram
Verbarg ich nur mit Mühe):
„Das Datum iſt zu frühe!"

Zieht euch, Poeten, draus die Lehr',
Gebt keiner Maid zwei Tage mehr,
Selbſt in den jüngſten Tagen —
Sie können's nicht vertragen!

(Zu einem Band indiſcher Sagen.)

Lieder ſind des Schönen Spiegel;
Merk es, daß du nicht erſchrickſt,
Wenn du, in dem Buche forſchend,
Wie im Spiegel dich erblickſt.

Fühle, wie es uns beglücket,
Wenn Vergangnes dich erhebt,
Daß in dir lebend'ge Schönheit
Atmend und beſeelend webt.

(Mit einer „Hochzeit zu Kana" nach Paul Veroneſe.)

Weil ich Venedigs Kunſt ſo hoch verehre,
Will Veroneſe mir die Huld erzeigen
Für mich zu reden, daß nicht für mein Schweigen
Ich einen Hauch nur deiner Gunſt entbehre.

So nimm ſein bildlich Wort, das inhaltſchwere,
Und mache ſeine Deutung dir zu eigen:
Sei's Wunder, Freude, Hochzeit, Feſtesreigen,
Du triffſt gewiß, was ich für dich begehre!

Man will in Dichtern Seher oft erkennen;
Doch war's nur Zufall, der mich angehalten,
Den Glückwunſch nicht von dieſem Bild zu trennen.

Die Schaumesblaſen, die ſich bunt entfaltne
Im Spiel des Knaben, den wir Zufall nennen,
Mag höh're Hand zu Perlen wohl geſtalten.

An Reinhold Köhler.

Zum Geburtstag.

Motto.
Sollten wenig auch die Wünſche dir, o Freund, die frommen, frommen,
Siehe doch als gutgemeinte gern ſie und willkommen kommen.

Guten Tag! und gute Tage, ſtets noch ſchönren Morgen morgen!
Möge dein Geſchick geſchickt für Glück und wenig Sorgen ſorgen.

Mögen Leiden um die Stirn' dir nur wie flücht'ge Fliegen fliegen,
Möchteſt du die ſchönſte Feindin in der Liebe Kriegen kriegen.

Mög' um dich ein Glück des Lebens, das nicht zu verſcherzen, ſcherzen,
Mögen dich die ſchönſten Arme inniglich von Herzen herzen.

Möge man den Kranz des Wiſſens dir, dem Ruhmesreichen, reichen,
Dein Vermögen möge Rothſchilds oder ſeines Gleichen gleichen.

(Welch ein Glück, du würdeſt Gold mir wie aus vollen Pumpen pumpen,
Und wir beide, Freund, wir ließen uns von keinem Lumpen lumpen!)

Mag die Mitwelt deine Bücher, feil zu höchſten Preiſen, preiſen,
Und auf dich noch ſpäte Nachwelt, als Gelehrten, Weiſen, weiſen!

An Hans von Bronſart.

Höre eines weiſen Manns
Wort mit weiſer Faſſung an,
Deinen Mut erhöhen kann's
Auf des Künſtlers ſteiler Bahn:
Wirk' und ſchaffe, lieber Hans,
Was die Welt ſagt, iſt nur Wahn!
Die Kritik iſt eine Gans,
Doch die Tonkunſt iſt ein Schwan!

An Hans von Bülow.

Ein liebesſehnſuchtsvolles H
Stand ungelöſt im Leben da
Und ſehnte ſich nach Tonica
Von wegen der Harmonia.
Es ſprach: ein Leitton bin ich ja,
O wäre nur mein C ſchon da!
O Guido, Notengroßpapa,
Du Notenmachermönch von A-
Rezzo und du Cäcilia,
Du würdige Muſikmama,
Ihr gebet nach dem Mi ein Fa
In regelrechter Muſika;
O gönnt auch mir, dem armen H,
Die Löſung in die Tonica.
Und bald, wer weiß wie das geſchah,
Ein wundervolles C war da —
Da H war ſeiner Löſung nah'
Ins C mit Namen Coſima.
O ſüße Polyhymnia!
O wundervolle Muſika!
Es löſt in Liebesluſt und -Weh'
Das H ſich gänzlich auf im C.

Ins Album von Josef Cramer in Amsterdam.

Weimar, 15. Jan. 1858.

Verschwendet sind in Albumblättern Lettern,
Drum will ich in Ihr Buch mit nichten dichten.
Was wollen Sie?! Doch nicht gar Glossen? Possen!!
Soll ich auskramen alter Oden Moden,
Mich reich ergießen in Novellen-Wellen.
Und Sie an Mottos aus Romanen mahnen,
Wie? Oder dichten gar Sextinen? Ihnen?!
O quälen Sie doch nicht mich Carmen-Armen,
Sonst will ich auf Ihr Herz Balladen laden,
Sonst sollen Sie nach meinen Stanzen tanzen,
Sich über endlos lange Hermen härmen
Und längst verstorbene Ghaselen Seelen!
Erwürgen soll Sie meiner Lieder Hyder,
Zermalmen meiner Epigramme Ramme!
Vergiften will ich Sie mit Psalmen-Salmen,
Ihr Hirn zerstechen mit Distichen-Stichen
Und Sie nicht einmal in Kanzonen schonen.
Ich will Sie töten mit Sonetten, netten
Und firmen, und begraben in Makamen, Amen.

An Hector Berlioz.

Wie groß ist nicht dein Zauber, grünes Reis,
Daß mich dein Anblick so erhebt und rührt,
Obwohl ich deutlich kaum zu sagen weiß,
Was als lebend'gen Hauch die Seele spürt.

Glücklich der Wandrer, den vor Sonnenglut
Beschirmt der Linde säuselnd Schattendach,
Sanft ruht er unter ihrer Zweige Hut,
Verträumet süß des Weges Ungemach,

Doch dreimal glücklich, wer den steilen Fels
Des Helikon erklommen unermattet,
Des Fuß sich netzt am Rand des ew'gen Quells,
Des heiße Schläfe Lorbeer kühl umschattet.

Drum steh' ich gern vor Marmorbildern still,
Vor Geisteshelden mit bekränzten Stirnen,
Weil sich mein Herz den Kranz fast deuten will
Wie Morgenglühn um hohe Alpenfirnen.

Doch doppelt freudig bin ich heut' bewegt,
Weil mir vor Augen, lebend und verklärt,
Ein stolzes Künstlerhaupt den Lorbeer trägt,
Den ich im Geist ihm tausendmal gewährt.

Seht her, ihr Jünger echten Künstlertums,
Hier einen Kämpfer aus der ersten Reih',
Freut euch des Meisters, freut euch seines Ruhms,
Der euch ein Sporn zu kühnem Streben sei!

Sieh' hier, du müß'ger Haufen, feiler Troß,
Der flüchtig buhlt um flüchtiges Genießen,
Hier einen Reiter auf dem Flügelroß,
Hier eine Stirn, um welche Lorbeer'n sprießen.

Frankreich, sieh her auf deines Künstlers Haupt,
Für den du keinen „Ehrensessel" hast;
Man hat sich schüchtern den Versuch erlaubt,
Ob ihm vielleicht ein deutscher Lorbeer paßt.

Und wenn ein Denkmal einst bei dir ihm glänzt,
Wenn spät dein Herz sich seiner Kunst erschloß,
So haben wir den Lebenden bekränzt
Und nannten stolz ihn unsern Berlioz!

Zu Beethovens Geburtsfeier.

Weimar, 17. Dezember 1858.*

Ihr sehet oft und gern in diesen Räumen
Den ernsten Kampf, das heitre Spiel des Lebens
In Bildern sich gestaltenreich entfalten,
Doch heut' entsaget willig ihr dem Schau'n,
Um durch den Schlüssel des Gehörs allein
Der Tonwelt goldne Pforten zu erschließen.
Zu einem Fest heiß' ich euch denn willkommen,
Dem Wiegenfeste eines großen Menschen;
Zu einer Arbeit heiß' ich euch willkommen,
Zu tieferem Erfassen seines Wesens;
Willkommen heiß' ich euch zu einer Andacht:
Zu lauschen eines Geistes Offenbarung.
Ja, hoch ist diese Feier, hoch dies Fest.
Ein Sängerkind ward heut' am Rhein geboren,
Und neu geboren ward mit ihm die Kunst.
Das fühlen alle, Künstler oder Laien,
Ob sie die Flamme ferne leuchten sehen,
Ob sie das Herz in ihre Gluten tauchen:
Beethovens Lied ist eine neue Welt,
Und ein Columbus ist des Meisters Seele.

Sein Lied ist heiße Sehnsucht nach Befreiung,
Wie Rütteln klingt's an eines Kerkers Stäben.
Da tönen Schmerz und Lust, und Staub und Seele,
Zweifel und Glauben, Lieb' und Haß im Streit,
Erhab'ne Ungeduld, erlöst zu sein,
Und todesfrohe Ahnung des Erlösens.

* Gesprochen von Feodor von Milde.

Da ringt zum erſtenmal der ganze Menſch
Den wunderbaren Kampf mit ſeinem Gott,
Und bebt und weint, und jauchzt und löſt in Tönen
Der Menſchheit ew'ge, tiefe Rätſel auf.
Ein neues Wirken will ein neu Geſetz,
Beethoven ruft's und reißt die Kunſt empor:
Nicht von der Form beherrſcht ſei der Gedanke,
Frei bilde der Gedanke ſich die Form.

Zu einer Arbeit bot ich euch Willkommen,
Ich wiederhol's, zu einer ernſten Pflicht.
Beethoven blieb im Leben unverſtanden,
Es gingen Geiſter ſtumm an ihm vorüber.
Zur Sonne hob er einſam ſeinen Flug,
Der Erde taub, dem Lied der Sterne lauſchend.
Sein Todestag iſt erſt das Wiegenfeſt,
Das im Erkennen dieſer Welt er feiert.
Dann erſt entfaltet ſich ſein volles Bild,
Wenn wir die Spiegel unſrer Bruſt verklären.
So wirket denn in euch, daß jedes Jahr
Das Bild des Meiſters heller widerſtrahle,
Bis wie ein reinſtes, lauterſtes Gefühl
Sein Geiſt im Herzen ſeines Volkes lebt.

Zu einer Andacht bot ich euch den Gruß,
Zu lauſchen eines Geiſtes Offenbarung.
Auch unſre Zeit hat ihre heil'gen Bücher,
In einer Zeit der Wunder lebt auch ihr.
Ja, wenn von allen höchſten Weihen triefend
Ein Hoheprieſter dieſer ſchönen Kunſt
Hoch über alle Qual des Lebens, alle Krankheit
Schmerzlich gebrochnen Daſeins ſich erhebt,
Sein Herz in Flammen läutert und entzückt
Dem Spruch des Gottes in der Seele lauſcht,
So iſt, was er uns gibt, ein Göttliches,
So trifft es unſer Inn'res wie Verheißung,

Wie eine Mahnung an ein höchstes Ziel.
O horcht, und lauscht, und folgt dem Ruf: „Empor“,
Der in den Klängen dieses-Geistes atmet.

Seid denn noch einmal dreifach hier willkommen,
Und gönnt mir noch, daß ein sympathisch Band,
Das Einst und Jetzt verbindend, ich euch zeige,
Daß ich auf einen deute unter uns,
Der, wie ein Kleinod, ein lebendig Zeichen
Des großen Toten an der Stirne trägt.
Der Wunderknabe Liszt hat einst in Wien
Die junge Kunst dem Meister zeigen dürfen.
Der, taub schon ganz, doch mit den Augen lauschend,
Ergriff gerührt den Knaben nach dem Spiel,
Und schloß mit einem Kuß ihn an sein Herz.
Nun prüft einmal, ob etwa dieser Kuß
Musik geworden in des Mannes Seele,
Wenn er des Meisters Bilder euch entrollt;
Ob etwa von der Weihe dieses Kusses
Ein Hauch die Virtuosen überschauert,
Die kunstgewappnet seinem Stabe folgen;
Ob etwa jener Kuß die Kraft ihm gab,
Beethovens Wort den Jüngern recht zu deuten.
Ein lieblich Wunder wär's, ich hätte recht:
Ihr lebtet noch in einer Zeit der Wunder,
Und, froh der hohen Zeichen, die ihr saht,
Gingt ihr gestärkt zurück ins laute Leben,
Und ließet freudig in den deutschen Herzen
Beethovens Klänge wie ein Erbteil wuchern,
Ein unentreißbar Erbteil dieses Volks.

An Hoffmann von Fallersleben.

Freund, ein Wintersonnenschein
Fällt in meine Kammer,
Und ich dulde Scheidenspein,
Leide Wanderjammer.

Wenn das Leben fort uns jagt
Aus der Freunde Mitten,
Lebewohl ist leicht gesagt,
Aber schwer gelitten.

Heute will ein Sonnenstrahl
Keine Träne leiden,
Gestern weint' ich doch einmal,
Daß ich nun muß scheiden.

Nicht der Tränen schämt' ich mich
Bei der Sterne Scheinen,
Wer so heiter ist wie ich,
Darf auch einmal weinen.

Eins vergess' ich nimmermehr,
Daß du mich besungen,
Daß dein Lied zu meiner Ehr',
Meiner Lust erklungen.

Wenn der Frühling wieder lacht,
Soll er dir's vergüten,
Soll dich schmücken mit der Pracht
Seiner schönsten Blüten.

Möge Gott dir allerwärts
Lieb und Leben segnen,
Glas an Glas, und Herz an Herz,
Wo wir uns begegnen!

An Franz Liszt.

(12. August 1861, als derselbe Weimar verließ.)

Nicht ziemt es mir, zu klagen
Im froh gesellten Kreis,
Das bange Wort zu sagen,
Das still ein jeder weiß.
Das wär' ein leicht' Gelingen,
Wo euch so weh geschehn,
Das Herz euch zu bezwingen,
Die Augen naß zu sehn.

Ich hab' kein Wort zu trauern
Um ein verödet Haus,
Wo aus geweihten Mauern
Zog Sang und Glück hinaus;
Wo alles Schönen Stätte,
Wo aller Liebe Hort —
Und wenn ich Worte hätte,
Versagte mir das Wort.

Mir ziemt es nicht, zu richten,
Wer jenes Band zerriß,
Im Leben wie im Dichten
Des höchsten Ziels gewiß;
Das Band, das wehend allen
Uns Stirn und Herz berührt,
Wenn uns in jene Hallen
Ein gastlich Wort geführt.

Nein, wo so traut beisammen
Viel Männer schmerzerprobt,
Soll nur die Freude flammen,
Sei nur die Lust gelobt;
Kein Herz, wie wund sich's wähne,
Das nicht im Wein genas,
Und fällt auch eine Träne,
Sei's ins gefüllte Glas.

Drum, ob euch Schmerz betroffen,
Weint ſtill im Kämmerlein!
Laut ſoll nur unſer Hoffen
Und unſre Liebe ſein.
Und ob ſich auch erboſte
Der Schmerzenteufel Schwall,
Ich weiß ein Wort zum Troſte,
Das bringt ſie gleich zum Fall.

Denn ob das Haus geſchloſſen,
Getrennt ein edles Paar,
Nur mutig, unverdroſſen!
Gott waltet wunderbar.
Das Herz, um das im Feſte
Wir liebend heut' erglühn,
Schlägt unter jeder Weſte
Gleich mutig, groß und kühn.

Dies Herz, ob voll von Wunden
Durch ſcharfer Schmerzen Pfeil',
Wird durch die Kunſt geſunden,
Wird neu im Schaffen heil.
Sehn reines Gold wir quillen
Aus heißer Flammenglut,
Dann beten wir im ſtillen:
Gott! du machſt alles gut!

Drum nehmt, ihr Frohen, Friſchen,
Das Glas auf meine Bitt'!
Und fiel ein' Trän' inzwiſchen,
So trinkt die Träne mit!
In Freuden und in Schmerzen,
Ob's nah', ob fern es zog:
Dem ew'gen Künſtlerherzen
Ein donnernd Lebehoch!

Im Löwengarten.

14. August 1861.

In Trauer ist heute das ganze Orchester;
Denn der Meister, seine treue Schar verläßt er.
Die ersten Geigen
Die Köpfe neigen
Und schweigen.
Die zweiten Violinen
Sekundieren ihnen
Mit betrübten Mienen.
Die Violen
Seufzen ganz unverhohlen
Oder weinen verstohlen.
Die Violoncelle
Summen eine piangendo-Stelle
Aus einem Trauermarsch-Ritornelle.
Auch die Kontrabässe
Fühlen auf den Wangen die Bläße,
In den Augen die Nässe.
Kurz, das ganze Quartett
Trauert um die Wett'.
Und auch die Bläser
Betauen des Löwengartens Sand und Gräser.
Die beiden Flöten
Sind in großen Nöten.
Das Pikkolo
Ist nimmer froh.
Den Oboen
Ist alle Lust entflohen.
Die Klarinetten
Sind gefangen in Trauerketten;
Den beiden Fagotts
Ist das Herz schwer wie'n Klotz.
Auch die Männer vom Bleche
Fühlen große Nervenschwäche.

Die beiden Trompeten
Sind ganz betreten.
Die vier Hörner
Drückt's aufs Herz wie Leichdörner.
Keine Posaune
Ist guter Laune,
Und im Löwengarten sitzt traurig die Tube
Wie Daniel in der Löwengrube.
Selbst die Pauke mit umflorten Klöpfeln
Fühlt im Aug' ein gewisses Tröpfeln,
Und das ewig Weibliche, die Harfenistin,
Schielt aus der Ferne traurig nach Liszt hin.
Der Triangel
Fühlt Freudenmangel,
Der edle Tamm-Tammer
Hat großen Jammer,
Die türkischen Becken
Faßt panischer Schrecken,
Und die große und kleine Drumm
Sehen traurig im Kreis herum.
Auch die Sänger vom Chor
Tragen ums Herz einen Trauerflor.
Den ersten Tenoren
Ging aller gute Humor verloren,
Und die Tenori secundi
Klagen wie über das finis mundi.
Die Bässe, die ersten,
Fühlen Schmerz, den schwersten,
Und gar die tiefen Bässe noch
Seufzen alle im tiefen „Doch".
Der Kalkant macht den Beschluß,
Er denkt: es ist eine harte Nuß,
Daß mich „der Max verlassen muß".
So sitzen Chor und Orchester stumm
Im Löwengarten um Liszt herum,

Wo sie von ihrem Tonkunstfürsten
Geladen sind zu Bier und Würsten.
Doch daß dem Meister ein Hoch man bringe,
Wird alles wieder guter Dinge.
Da sieht man die ersten Geigen
Vom Sitz aufsteigen
Und ihm sich neigen,
Da werden die Violini secundi
Auf einmal wieder ganz jucundi.
Die Violen
Machen sich auf die Sohlen
Und lassen ein volles Glas sich holen.
Die Violoncelle
Ermannen sich schnelle
Und schöpfen noch einen aus Lethes Quelle.
Die Kontrabassisten
Füllen das Glas für Liszten.
Da sieht man die Flöten
Vor Lust erröten,
Das Pikkolo
Schreit Jubilo,
Die Oboen
Jauchzen und halloen,
Die beiden Fagotte
Sind gern beim Komplotte,
Alle Bläser
Ergreifen die Gläser,
Die Herren vom Bleche
Vermehren die Zeche,
Es ruft die Trompete
Nach frischem Mete!
Es rufen die Herren vom Horn:
Da capo! Noch einmal von vorn!
Es dröhnt die Tube:
Noch ein Seidel! Bube!

Da sieht man mit Staunen
Den Durst der Posaunen.
Die türkischen Becken
Lassen sich's schmecken;
Der Tamm-Tamm
Saugt wie ein Schwamm,
Triangel, grand und petit tambour,
Alles trinkt mit in der großen Tour;
Die Sänger vom Chor
Heben's Glas empor;
Da ist zu hören
Von allen Tenören,
Von Baß und Bariton
Ein Jubelton.
Und Bläser und Streicher,
Und Trommler und Geiger,
Violen, Violini,
Oboen und Klarini,
Triangel und Zinken,
Zur Rechten und Linken,
Pauke samt Schlägel und Felle,
Posaunen und Violoncelle,
Und Terzflötist und Fagottist,
Und Klarinettist und Kontrabassist,
Und jeder Hornist und jeder Choristi,
Und auch der Kalkant als guter Christ
Und was nur vom Chor und Orchester ist,
Ruft aus einem Mund: „Hoch lebe Liszt!“

Aus Wien.

1859—1866.

Mit Efeublättern
von Wiener Gräbern.

1.
Beethoven.

Von glüh'nden Sonnenſtrahlen war durchdrungen
Der graue Stein, an dem dies Blatt entſproſſen,
Mit glüh'nden Tränen hab' ich ihn begoſſen,
Mit glüh'nden Armen hab' ich ihn umſchlungen.

Ein ewig Lied iſt hier dereinſt verklungen,
Ein ewig Herz hält hier die Gruft umſchloſſen;
Die Leier ſtrahlt von goldnem Licht umfloſſen,
Ein Schmetterling hat ſich emporgeſchwungen.

Da glänzt ein Name, und das Schlangenzeichen
Der Ewigkeit; ein Baum, der faſt verwittert,
Will halb dem Leben, halb dem Tode gleichen.

Und ſüße Luft, vom Todeshauch verbittert,
Und tiefe Stille im Gefild der Leichen,
Und ein gebrochen Herz, und eins das zittert.

2.

Schubert.

So ward die Stätte doch dir nicht entzogen,
Die du erfleht in schmerzentrunknem Singen?
Sind's nun der Sonnen drei, die untergingen,
Und hat des Weisen Wink dich nicht betrogen?

Ach, welch ein Schwan ward hier hinabgezogen,
Und welch ein Falter senkte hier die Schwingen!
Wie schmerzlich nach der Flamme war sein Ringen,
Wie wonnewund versank er in die Wogen!

Das war ein Kuß, der selbst den Tod entzückte.
Ach, wüßten wir das Lied, das noch erklungen,
Da er auf diesen Mund die Lippen drückte!

Mir war's am Grab, von Weh und Wahn bezwungen,
Als wär' ins Herz mir, da dies Blatt ich pflückte,
Von jenem letzten Lied ein Hauch gedrungen.

3.

An Rosa von Milde in Weimar.

Wie ihre Gräber nahe sich gefunden,
Laß hier auch nahe Blatt an Blatt sich schmiegen,
Die Hand an Hand fast in die Gruft gestiegen,
Laß ihr Erinnern tönen hier verbunden.

Du bist ja auch in deinen schönsten Stunden
Ein waches Lied an beider Grabeswiegen,
Ein tönend Pfand, daß beide ewig siegen,
Da sie die Qual des Daseins überwunden.

Wie beider Lied von deinen Lippen tönet,
Wie beider Sterne Strahl dein Herz durchglühte,
Wie beider Bild dein eigen Bild verschönet,

Nimm beide Blätter, sicher im Gemüte,
Daß in dem Kranze, der dein Leben krönet,
Die welke Spende wird lebend'ge Blüte!

Madonna von Palma Vecchio.

Ich habe einen Herzensfreund gewonnen,
Zu dem ich möcht' in ferne Zeiten ſchweben:
Welch ein Gemüt, welch eine Kunſt gegeben
Ward Palma-Vecchio, der dies Bild erſonnen!

Ans hoheitmilde Antlitz der Madonnen,
Wie ſchmiegt das Kindlein ſich voll wohl'gem Leben!
Wie traumſtill Katharina, und daneben
Wie ſcheu Johannes, nahend ſo viel Wonnen!

Geſättigt ganz in ſeligem Behagen
Iſt dieſe Stille, dieſe ſegenvolle,
Um Häupter, welche Gottes Siegel tragen;

Geweihte Worte birgt die heil'ge Rolle;
Ein Englein auf der Säule ſcheint zu fragen,
Ob es zum Himmel Grüße bringen ſolle?

Madonna von Murillo.

Wo hat Murillo dieſes Bild gefunden?
Wer war ſie, die zum Werke ihm geſeſſen?
Wir wiſſen's nicht; ihr Name iſt vergeſſen;
Wir forſchen nach, und können's nicht erkunden.

Maria heißt ſie nun; dahingeſchwunden
Im Staub iſt, was der Staub von ihr beſeſſen.
Ihr Geiſt'ges lebt ein Leben unermeſſen,
Von Meiſterhand mit Glorienſchein umwunden.

O Künſtler, glühe nur mit lautren Sinnen
Dem Ewigen im Weib dich hinzugeben,
Es läßt dich einen höchſten Preis gewinnen.

An Götterhänden wird es dich erheben
Auf reiner Höhen unnahbare Zinnen,
Ewig in dir, wie du in ihm zu leben.

Prolog zur ersten Tonkünstlerversammlung in Leipzig.

Juni 1859.

Die Zeit ist ernst, und droht mit Kampf und Sturm:
Was soll dies Fest, der Kunst, dem Sang geweiht?
Kaum barg die Gruft des greisen Forschers Hülle,
Der wie ein Licht des Friedens uns erloschen
Sobald der erste Hauch des Sturms geweht,
So klafft manch Grab für deutscher Helden Zier
Im lichterglüh'nden Schoß fremdeignen Bodens,
In einer alten Heimat deutschen Ruhms.
Und doch, ob auch dies Fest die Blüte sei,
Die vor dem Sturm noch glänzt im letzten Strahl,
Uns ziemt es, frei und kühn es zu begehn:
Ist ernst die Zeit, ernst ist auch unsre Lust.
Uns war der Frieden eine Zeit des Kampfes;
Das geist'ge Wesen, des Bestehn wir feiern,
Ein Banner war's, der es erhob, ein Held,
Ein Herz, im Glutkampf um die Kunst gebrochen.
Es galt den Kampf um einen hohen Reichtum,
Um das Bewußtsein köstlichen Besitzes,
Den Zoll für Zoll wir neu erobern mußten,
Verteid'gen gegen Lüg' und Heuchelei,
Und Regelzwang und Epigonentum.
Die sieben Sterne, die euch heute leuchten,
Auf neuer Bahn der Kunst ein goldner Wagen,
Wie mußte Stern für Stern nicht erst sein Licht
Im Kampf befrein vom trüben Dunst des Neides,
Der Krittler qualmige Nebelstreifen dulden,
Der Trägheit Wolkenglanz bewußt durchbrechen,
Bis sie nun hell und leuchtend ziehn die Bahn,

* Der Prolog, den Peter Cornelius für die Anfang Juni 1859 in Leipzig veranstaltete Tonkünstlerversammlung gedichtet hatte, kam leider nicht zu Gehör. Änderungen des Programms des ersten Konzerts jenes Musikfestes und äußere Umstände veranlaßten, daß an seine Stelle ein Prolog von Adolf Stern (des Herausgebers dieser Gedichte) trat.

Wir aber all uns freuen ihres Glanzes.
Ernſt wie die Zeit, iſt drum auch unſre Luſt,
Denn heilig, wie der Kampf um deutſche Erde,
Iſt der geweihte Kampf um deutſche Kunſt.

Drum euch, ihr Künſtler, unſern erſten Gruß!
Ihr Meiſter, die in opferſeligem Walten
Der Kunſt ein reiches Leben dargebracht,
Ihr Jünger, die ihr nach der Palme ſtrebt,
Die tönend euch ums Haupt in Träumen rauſcht,
Ihr Frau'n, die ihr mit prieſterlichen Händen
Die Flamme hütet auf der Kunſt Altar,
Erhobnen Herzens feiert dieſes Feſt,
Verſchwiſt'rung ſei's, ein bleibend Band der Geiſter.
Zum goldnen Wagen ſchaut entzückt empor:
Aus Bachs vielwogiger, geweihter Tonflut
Holt euch die Perle, den erkämpften Glauben;
Aus Liſzts hochglühendem Gebete pflückt
Die Liebe, die geheimnisvolle Roſe.
Und wenn aus beiden ihr ein feſtes Hoffen
Auf höchſte Kunſtvollendung mit euch nehmt,
Wenn euch dies Feſt zu ſchöner Einigung
In gleichem Streben einen Schritt nur fördert,
Dann löſt ihr ſchön das Pfand in Schillers Worten,
Daß ihr ein Spiegel künſt'ger Zeiten ſeid.
Wenn aus den Steinen eurer Kirchſpieltürme
Ihr aufbaut einen hohen Dom der Kunſt,
Gebt ihr vielleicht ein ahnungsvolles Vorſpiel,
Daß Einheit ſtark, unüberwindlich macht.

Den zweiten Gruß der Stadt, die uns empfing.
Heil, Leipzig, dir in geiſtesfriſcher Luft,
Du Weiheſtätte edler Friedenswerke!
Heil Leipzig dir, auf blutgetränktem Boden
Ein Siegesmal, ein Feldruf deutſcher Ehre!
Hier läßt mit kühnem Selbſtvertrauen ſich
Ein Friedensfeſt beim Nah'n des Sturmes feiern;

Wo unſer Bach gelebt hat und geſungen,
Wo, eine Memnonsſäule ſeines Ruhms,
Die Thomasſchule ſein Gedenken hegt,
Wo ſeine ſpäten Erben erſt die Schätze,
Die er gehäuft, uns voll genießen lehren;
Wo einer neuen Kunſt verjüngender Quell,
Wo Richard Wagner unſrer Zeit geboren,
Wo deutſcher Fleiß die Blätter deutſcher Kunſt
Vertauſendfacht der Nachwelt übergibt:
Hier mahnt auch deutſcher Helden Geiſt gewaltig,
Daß unſre Kunſt die Blüte eines Baumes,
Den, ob die Erde bebt, kein Sturm entwurzelt.
Heil Leipzig dir, in Krieg und Frieden Heil,
Ein deutſches Ruhmespfand in Krieg und Frieden.

Und dir den dritten Gruß, Germania!
Du ſchaueſt ernſt und prüfſt dein mächtig Schwert,
Und biſt bereit im Kampf es zu erheben.
Doch deine Stirn umwallt ein reicher Kranz,
Da blühn in Blumen wunderbar verſchlungen
Dir Gottesglaube, Wiſſenſchaft und Kunſt,
Freiheit und Recht und heil'ge Überlief'rung,
Und hohe Menſchlichkeit, Geſetz und Sitte,
Und wie ein Demant in dem Reif, Muſik.
Wir ſehn dein Schwert nicht, das vernichtend blitzt,
Wir wollen noch im Demantſchein uns ſonnen,
In ſel'gem Friedenstraum den Kranz nur ſchau'n.
Doch muß der Traum zerrinnen, ſchwing' dein Schwert,
Unüberwindlich macht dich Kraft und Geiſt,
Unüberwindlich, daß du ſiegen mußt.
Denn, wo du ſiegſt, da ſieget Glaub' und Wahrheit
Und Ernſt der Forſchung, Liebesglut der Kunſt,
Und hohe Menſchlichkeit, Geſetz und Sitte.
Schwinge dein Schwert, und wahre deinen Kranz,
Und halte leuchtend ihn und freiheitbringend
Hoch über alle Völker, alle Zeiten!

An Reinhold Köhler.

Wien, 24. Juni 1859.

Ich hab' den ganzen Tag an dich gedacht,
(Und an den Sereniſſimus daneben!)
Doch keinen Vers hab' ich zu ſtand gebracht,
Nicht einen Reim! es wollte ſich nicht geben.
Der Tag war karg. Vielleicht ſpendiert die Nacht!
„Heut' iſt der Tag, an dem du trat'ſt ins Leben" —
„An dem, zugleich mit deinem Großherzoge"
„Ans Ufer dieſes Lebens dich die Woge"

„Der Zeit geſpült." Ei Teufel, nun geht's leidlich
Und mit der Woge aus der erſten Strophe
Schwamm ich hinüber in die zweite weidlich!
(Nur bitt' ich, lies die Sache nicht bei Hofe,
Ein Falke biſſe mich ganz unvermeidlich,
Dem Hof zum Tort, vom Marſchall bis zur Zofe!
Auch denk' ich an das Sprichwort von den „Perlen"
Und wär' nicht gern im Wege Griepenkerlen!)

Doch nun zur Ordnung! Keine Parentheſen
Und andre ungebührliche Lizenzen!
Der edlen Dichtkunſt tief geheimes Weſen
Iſt Füll' und Überſtrom in Form und Grenzen
In rechtem Maß. — Doch ein Kollegium leſen
Will ich dir nicht, aus Furcht du möchteſt ſchwenzen.
„Der Zeit geſpült. Den Tag im Monat Juni
Vergißt der Hof nie, Weimar nie, und — du nie!"

Und deine Mutter nie! Darf das Befinden
Höchſtihrer untertänigſt und ſubmiſſeſt
Ein Knecht ſich zu erkunden unterwinden,
Den leider du bei Hofe heut vermiſſeſt,
Der aber wagt ſich brieflich einzufinden,
Und frägt, ob allergnädigſt du noch wiſſeſt,
Daß er erſtirbt in Demut unermeſſen
Höchſt dir, Höchſt Ihr und Höchſt auch den Prinzeſſen?

Doch still! ich merk', ich bin zu „ewig weiblich",
Ich seh' dich drohen mit dem krit'schen Stock.
Einseitigkeit ist freilich unausbleiblich
Im Reim, im Leben, herrscht ein Weiberrock.
In beiden aber reizt es unbeschreiblich,
Das Weibliche, und männlich ist — der Bock;
Die Poesie ist weiblich — und die Liebe!
Drum nur Geduld, und keine krit'schen Hiebe!
. . . . . .

Und mit den Hieben legt' ich mich zur Ruh',
Und ließ im Traum vielleicht dich weiter dreschen,
Und sah vielleicht dem Krieg in Welschland zu
Im Pulverdampf, im Sturm auf Festungsbreschen.
Der Morgen kam; es ändert sich im Nu
Das Spiel durch telegraphische Depeschen.
Mir sagt die Zeitung, daß auf schriller Leier
Der Tod den Mißklang warf in eure Feier!

Marie Paulowna tot! Die reichgekrönte,
Auch sie entführt auf schwankem Schattenkahne!
Die Volksbeliebte, Ruhmesglanzgewöhnte,
Die Zarentochter, Fürstin, Königsahne!
Der unsres großen Dichters Lied ertönte,
Als ihr entgegenwehte Weimars Fahne!
Nachtönend ihr und ihrer letzten Stunde
Klingt nun dies Wort aus unberühmtem Munde.

Marie Paulowna! Humboldt! Metternich!
Welch sagenvolle Zeitennekrologe!
Das Alte stirbt, ein Neues bildet sich.
Saturn speist hungrig aus immensem Troge —
Doch sieh! — Da hat der Lauf der Dinge mich
Ganz humoristisch wieder auf die „Woge
Der Zeit gespült". So laß mich lustig schwimmen!
Mein frohes Lied soll Trauer nicht verstimmen.

Wir leben ja! Du lebst — und bei den Deinen!
Wir sind ja jung, uns blüht ja noch die Welt!
Uns ist ja noch im Lachen wie im Weinen
Die trunk'ne Brust von Frühlingshauch geschwellt!
Und will das Leben unsern Lauf nicht einen,
Wir bleiben doch in Treuen uns gesellt.
O lebe froh! Dem Weib, dem Sang und Wein hold
An Mutterbrust mit Lutherlust, mein Reinhold!

Ich aber freue mich des hellen Sanges,
Der, aus dem Herzen tönend, Herzen rührt,
Ich freue mich des tief und hohen Ganges,
Den mich ein wechselvolles Leben führt,
Der Zeit der Freude, und der Zeit des Dranges,
Die mir die stolze Glut im Busen schürt,
Krönt mich ein Sieg, dann pflück' ich jene Dreiheit
Wie eine Palme aus der Hand der Freiheit.

O komm nach Wien, und wohne wo ich wohne!
Mit fünfzig Talern bist du hier ein Lord!
Ich zeige dir die Mägdlein des Bordone,
Die farbig tönen, wie ein Lustakkord,
Und Tizian, aller Venetianer Krone,
Da nimmst du Glut mit heim in deinen Nord.
O komm nach Wien, wär' unser Brot auch trocken,
Wir können's in Cellinis Salzfaß brocken.

O komm nach Wien! Der Prater ist Ekloge!
Sankt Stephan ist ein Paradies von Stein!
Sieh' alles, bis auf Försters Synagoge,
Laß Krieg nur Krieg, und Mailand Mailand sein!
Noch hat nicht alle Lust hinweg die Woge
Der Zeit gespült — da haben wir's, o Pein!
Die Woge kommt schon wieder angeschwommen!
Ich flieh'! Leb wohl! und bald vielleicht: Willkommen!

An Friedrich Hebbel!

1860.

Nachdem uns Hebbel seine Nibelungen gelesen mit dem Motto:
„Frisches Laub an altem Stamm."

O welch ein Abend! Mag ich doch im Rausch
Mich nicht auf alles Einzelne besinnen,
Sonst möchte mir im ungereimten Tausch
Das Ganze für das Einzelne zerrinnen!
O wechselnd Leben! Nun dem Himmel nah'
Nun wieder tief, bespritzt vom Erdenschlamme!
Doch trag' ich's leicht, Erinnerung blühet ja
Frisch wie dein „frisches Laub an altem Stamme!"

Die Nibelungen! Glaube nicht, ich will
Dir auf ein Schönstes etwa Schönes sagen!
O nein, ich weiß im Innern ernst und still
Den tiefren Dank dir mählich abzutragen.
Nur eines bät' ich, dürft' ich hochbeglückt
Die Blüten sammeln auf dem Bergeskamme,
Die du im Lauf zertratst, als du gepflückt
Im Hochwald frisches Laub an altem Stamme.

O welch ein Abend! Und dazu der Liszt!
Und kommt zu spät, ganz wie zum Zeus der Dichter!
Nun, wer wie er zu früh gekommen ist,
Mißt nicht die Zeit, wie Werkeltagsgesichter.
Und setzt sich an dein Ahorn-Instrument,
Formt eine Welt aus der beschränkten Gamme,
Daß neu der Baum im Lenzentzücken brennt
Vom frischen Laub an seinem alten Stamme.

Und heut' zu Rahl! Welt, wie behagst du mir!
Das heißt das Leben voll und tief genießen!
Da sehn im Auferstehungsfeste wir
Vergangnes neu aus Geist und Farbe sprießen!
O Meister, nimm uns mit in dein Athen,
Daß uns die Lust vom trunknen Auge flamme,
Wenn wir dein Werk an heil'ger Stelle sehn
Und jauchzen: Frisches Laub an altem Stamme!

Wahrhaftig, lebt' ich also Tag um Tag,
Mir wär's zuviel, ich stürbe übermorgen,
Aus Neugier bloß, auf daß ich schauen mag,
Was Gott für Lust uns drüben wird besorgen!
Denn sicher weiß ich, dies hat keinen Schluß,
Ich glaub' ans alte Märchen von der Amme,
Ich glaub' ans Kreuz, das reich uns blühen muß
Ein ewig frisches Laub an altem Stamme!

Toast auf Berlioz.

(Wien 1866.)

Es tönt eine Wundersage
In wunderloser Zeit,
Wie um Germania, die hohe,
Ein fremder Sänger gefreit.

Seit er im Traum sie schaute
In fernem Heimatland,
War all sein Dichten und Trachten
Der Herrlichen zugewandt.

Er sann auf reiche Lieder,
Schuf holder Weisen viel,
Die Hohe zu erringen
Mit seinem Saitenspiel.

Er ſang in ihren Gauen
Seiner Liebe Leid und Luſt
In der Sprache, die ihr im Herzen
Am tiefſten war bewußt.

Und blickte ſie ſtreng und ſpröde,
Er warb doch unverwandt
Um ſie in Thüringens Bergen,
Um ſie am Elbeſtrand.

Und tiefer ſtets erſchloß er
Die Schätze ſeiner Kunſt,
Und glühender ſtets warb er
Um der Geliebten Gunſt.

Da traf er ſie im Wandern
Auf ihrem reichſten Schloß,
Als ihn zum Donauſtrande
Hintrug das ſprühende Roß.

Da lockt er ſolchen Zauber
Aus ſeiner Saiten Klang,
Daß Liebe ſüß ihn lohnte
Und Glückes Überſchwang.

Wir waren all' geladen
Zu feiern dieſen Bund,
Nun tun wir hell mit Schalle
Germanias Liebe kund.

Du ritterlicher Sänger,
Du Künſtler groß und kühn,
Dir ſoll aus deutſchen Herzen
Ein Kranz der Liebe blühn.

Weil reich im Feuergeiſte
Ihr Bild ſich dir erſchloß,
Hoch an Germaniens Herzen,
Hoch Hektor Berlioz!

Wie's daheim war.

(An Erneſtine Mauro.)

Wie's daheim war, find'ſt du's nimmermehr,
Wandre nur auf Erden hin und her,
Müh' und ſehne dich auch noch ſo ſehr,
Wird es ſchön doch nimmer nimmermehr
Wie's daheim war!

Wie's daheim war, wo die Wiege ſtand,
Wo der Mutter Arm dich weich umwand;
Frag' dein eigen Herz im fremden Land,
Ob's nicht tiefer Luſt und Schmerz empfand
Wie's daheim war!

Wie's daheim war, iſt ein Zauber mild,
Iſt ein heimlich farbenreiches Bild;
Wenn ein Blick, ein Wort dein Sehnen ſtillt,
Iſt es nur, weil etwas drinnen quillt,
Wie's daheim war!

O du zartes, freundliches Gemüt!
Daß der liebe Gott dich treu behüt'!
Weil in deinem Aug' mir etwas glüht,
Weil in deiner Bruſt mir etwas blüht
Wie's daheim war!

Zum 3. Oktober.

An Frau Suſette Jung.

Von dem fernen Vagabunden,
Von dem armen Kerl in Wien,
Sei dir heut' ein Kranz gewunden,
Holdes Bräutchen, denk' an ihn!

Von demſelben dummen Peter,
Welcher in der Ferne weilt,
Doch als deſſen Stellvertreter
Schnell zu dir dies Liedchen eilt.

Von dem guten, armen Schlucker,
Dem die Sehnſucht meilenweit
Einen guten Operngucker
Bis in deine Stube leiht.

Von dem müden Erdenpilger
In der ſchönen Kaiſerſtadt,
Der bei dir als Grogvertilger
Noch den beſten Namen hat.

Von dem Anekdotenjäger
Für den alten Freund beim Grog,
Wo er ohne Hoſenträger
Sitzt und ohne Ordensrock.

Von dem Mainzer Muſikanten,
Der die Spur des Muſengotts
Ferne ſucht von allen Tanten,
Vettern, Frau'n und Söhnen Schott's.

Von dem wack'ren Dirigenten
Eigner Tafel, eignen Sangs,
Einer Tafel ohne Enten,
Aber Lieder guten Klangs.

Von dem blassen Liſztianer
Bis zum letzten Ton und Hauch,
Berlioz-, Wagner-, Weimarianer
Und ein Cornelianer auch.

Von dem Literat, dem frechen,
Welchem Guſtav Heckenaſt
Bald ein Honorar wird blechen,
Daß ſelbſt Heſtermann erblaßt.

Von dem Stiefſohn, den Suſettchen
Einſt auf andrem Stern erzog,
Der ihr an ſympath'ſchem Kettchen
Nach auf dieſe Erde flog.

Von dem Lump, dem Schwindler, Gauner,
Der ein miſerabler Chriſt,
Ein Zigeuner, doch noch brauner,
Und ein Mohr, doch ſchwärzer iſt.

Von dem Wichte, von dem Tropfe,
Welcher, aller Fehler ſatt,
Doch ein Körnchen Grütz' im Kopfe
Und ein Herz im Leibe hat.

Ja von allen dieſen Kerlen,
Süß und ſauer eingemacht,
Sei dir Perle aller Perlen,
Suschen, heut' ein Hoch gebracht.

Hoch Suſettchen und daneben
Hoch ihr lieber, alter Schatz,
Und die junge Brut ſoll leben —
„Kinder gebt's mer holt nen Schmatz."

Aus München.

1865—1874.

An Richard Wagner.

1867.

Tritt ein und laß dir's wohlgefallen
In meinem Haus, an meinem Herd;
Dich grüßen keine stolzen Hallen,
Doch macht sie Liebe deiner wert.
Du hast das Haus mir helfen bauen,
Und wär's ein Hüttchen auch von Holz,
Zufrieden darfst dein Werk du schauen:
Mein Haus, dein Stolz!

Dich grüßt mein Weib von ganzem Herzen,
Die dieses Hauses guter Geist,
Die mir vereint in Lust und Schmerzen
Mein Heiligtum, mein Segen heißt.
Sie ruft Willkommen dir entgegen,
Sie ist dir ganz wie ich gesinnt,
So sei ihr gut um meinetwegen:
Mein Weib, dein Kind!

Laß es ein Stündchen dir behagen,
Des Freundes Glück sei deine Lust,
Der, was er froh dir auch mag sagen,
Ein Bess'res birgt in seiner Brust.
Wie hoch dein Name auch erglänze,
Wie mancher Kranz dich auch umwob,
Mein Herz weiß mehr als alle Kränze:
Mein Herz, dein Lob!

An Coſima von Bülow.

1865.

Brot, Salz und Geld aus Kinderhänden,
Zum Eintritt in ein neues Haus!
Wer könnte ſchönren Segen ſpenden,
Wer teilte ſüßre Gaben aus!

Wir glauben, daß an unſern Wiegen
Schutzengel ſtehen unſichtbar,
Doch ſehn wir nie ſie ſchweben, fliegen,
Sie ſtellen nie dem Aug' ſich dar.

Drum, daß uns hütend Engel pflegen,
Wer weiß, ich zweifelte vielleicht,
Hätt' nicht dein liebes Kind den Segen
Mir ſelber heut' ins Haus gereicht.

Der Fürſtin Wittgenſtein.

Als Dank für ein römiſches Band.

1867.

Das iſt einmal ein ſchönes Band
Fern aus Italien geſandt,
Und von der beſten Freundin Hand!
Mit goldnen Streifen, rot und blau
Und weiß und grün, wie auf der Au
Des Frühlings ſchöne Blumen blühn,
Und wieder rot und blau und grün.
Ei ja, da freut ſich meine Frau,
Da freuet doppelt ſich ihr Mann,
Daß er zu ſeines Hauſes Bau
Solch teure Freunde ſich gewann.

Der seidnen Fäden Labyrinth
Wie ist es zart und fein gewebt,
Fein, wie die Freundin selbst gesinnt,
Zart, wie das Herz, das in ihr bebt.
Die Farben grün und blau und rot
Sind wie der Geist, der in ihr loht,
So bunt und glänzend, voller Pracht,
Der Iris gleich, die nach der Macht
Des Sturmes hell am Himmel lacht;
So strahlend grün und blau und rot,
Wie auch aus dunkler Lebensnot,
Aus mancher heiß durchweinten Nacht,
Der Freundin Geist, geläutert Gold,
Empor sich hob und lacht so hold,
So bunt von rot und blau und grün,
Wie hier des Bandes Farben glühn.
Grün ist der Demut still Symbol,
Die aller Weisheit Anfang wohl.
Blau ist des Glaubens Himmelsfarb',
Drin alles Grau der Welt erstarb.
Rot ist die Lieb', die Lieb' zur Kunst,
Ein Sonnenstrahl im Nebeldunst.
Gold ist des Herzens Lauterkeit,
Nur edlen Trieben ganz geweiht.
So ist das Band, das Freundeshand
Von fernher meinem Weib gesandt;
So ist das Band, das bunte Band,
Das über Berg und Meer und Land,
Ein ewig Band, das nie zerreißt,
Mich dir verknüpft in Herz und Geist.

An Reinhold Köhler.

Je weiter vorwärts auf dem Weg zum Grabe,
Je ſteiler wird der Pfad; ich fühl' ein Grauen,
Wie eben noch auf weichen Blumenauen
Ich ganz im Felsgeröll verirrt mich habe.

Als ich dahinzog, ein bekränzter Knabe,
Da ſchien's, als wollten Lerchen hoch im Blauen
Mir aller Luſt Geheimnis anvertrauen;
Nun ward es öd'; am Wege krächzt ein Rabe,

Der weiſt mich hin, wo eiſ'ge Gipfel ragen;
Wank' ich dort oben jähem Sturz entgegen?
Wird mich ein Wunder in die Wolken tragen?

So fragend raſt ich noch, und meinen Wegen
Durch's Leben ſinn' ich nach — und ſchönen Tagen,
Und wie ich, Freund, an deiner Bruſt gelegen.

Zu Liszts Geburtstag.

22. Oktober 1867.*

Du hast die Liebe reich gesät
Auf deinen Lebenswegen,
Daß nun, wohin dein Fuß auch geht,
Dir Liebe blüht entgegen.
Rings um dich her
Ein Blütenmeer
Von Liebe, Dank und Segen!
Was ich dir sag' im stillen Haus,
Ist nur eine kleine Blume draus.

Du hast die ganze Welt entzückt
Mit deiner Töne Reigen,
Und tausend Seelen tief beglückt
Mit deines Herzens Neigen,
Die möchten all
Mit Sang und Schall
Sich heute vor dir zeigen.
Doch was dein Herz entbehren muß,
Für alle grüßt dich Lulus Kuß!

Solang die Erd' am Himmel steht,
Ein Ton im Sphärensange,
Solang Musik auf Erden weht,
Ein Hauch vom Gottesdrange:
Solange glänzt,
Von Ruhm bekränzt,
Dein Name auch, so lange.
Das Hoch, das heut' ich leise sprach,
Tönt laut die Welt und ewig nach!

---

* Von seiner Enkelin Lulu (Daniela v. Bülow) gesprochen.

An Liszt.

Großer Geist! im Priesterkleide
Oder im Magyarenrock,
Am Klavier zur Herzensweide,
Mit dem Dirigentenstock.

Großer Geist! vom Gralesschwane
Fern geführt dem Erdenschlamm,
Sei's in Rom im Vatikane,
Sei's in Weimar, Amsterdam.

Großes Licht! dich fleht ein kleines,
Dessen Flimmern dich nicht stört;
Sein Begehren ist ein reines,
Und wie oft hast du's erhört!

Leih doch, und verzeih die dreiste
Bitte, mir das Amulett,
Das du trugst, als dir im Geiste
Blühte die Elisabeth!

Prolog zu Beethovens Säkularfeier.

1870.

Schlagt, ihr Herzen, laute Glocken
In der vollen Menschenbrust!
Erdenleid, entflieh erschrocken
Vor des Geistes Feuerlust!
Wandl' in Blüten deine Flocken,
Winter, werde dir bewußt,
Welch ein Frühling du uns bist,
Welch ein Blühen unvergänglich
Deinem Hauch entsprossen ist!

Laute Glocken in der vollen
Menschenbrust, ihr Herzen schlagt!
Glocken, die da künden sollen,
Welches Fest uns heute tagt!
Was das Wort hat sagen wollen,
Doch wovor die Lippe zagt,
Läutet's, Herzen, sagt es laut:
Welchen Sternes siegend Leuchten
Heut' die Welt zuerst geschaut.

Ihn geschaut? O nein! dies Schauen
Blieb dem Sterblichen verwehrt,
Nimmer wird ihm auf dem rauhen
Erdenpfad die Lust beschert,
Einem neuen Stern zu trauen,
Der mit Siegesglanz bewehrt
Morgendlich im Blau erschien.
Wir nur in des Glanzes Fülle
Schau'n entzückt und preisen ihn.

Preiſen ihn, den Stern des Schönen,
Der durch Lebenswolken bricht,
Deſſen Strahl zerrinnt zu Tönen,
Deſſen Töne Himmelslicht,
Der, wie Ton und Licht ihn krönen,
Wandelt als ein Gottgedicht.
Laßt uns, weltvergeſſen ganz,
Heut' nur ſeine Klänge atmen,
Heut' nur lauſchen ſeinem Glanz!

Da erblühn die goldnen Stunden
Neu uns im Erinnern auf,
Wo der Stern zuerſt gefunden
Unſer Herz in ſeinem Lauf,
Wo er uns ums Haupt gewunden
Lichte Lilienpracht vollauf.
War's im ſtillen Kämmerlein?
War's in ſtolzen Saales Räumen?
In der Kirche Dämmerſchein?

Holde Braut! der Stunde Schlagen,
Wo dein Leben ſich entſchied,
Knüpfſt du an die Liebesſagen
Aus des Meiſters hohem Lied!
Herz, verglühend im Entſagen,
Das der Liebe Segen mied,
In des Sternes myſt'ſchen Strahl,
In des Meiſters hehres Trauern
Tauchſt du labend deine Qual.

Freunde! habt ihr Treu' geschworen
Nicht bei dieses Sternes Licht?
Herz, was Liebstes du verloren
Bebt's in diesen Klängen nicht?
Seele! schwerstem Kampf erkoren,
Ahnst du, was der Stern verspricht?
Heldenhaupt, von Lorbeer schwer,
Sagte dir so Glanz wie Elend
Nicht das Heldenlied vorher?

Künstler! der du dich zum Schaffen
In des Sternes Glanz ermannt,
Ach und dem so Mut wie Waffen
Ein Vernichtungsstrahl entwand,
Sahst du je den Abgrund klaffen,
Der von ihm dich hält gebannt,
Dein vor allen ist dies Fest,
Das dir des geliebten Sternes
Abbild in die Seele preßt.

Zauberbücher liegen offen,
Droh'n uns nicht das Los des Faust,
Dem vom Geistesfluch getroffen
Tief in Herz und Sinnen graust.
Todesschmerzen tilgt ein Hoffen,
Wenn du diesem Stern vertraust,
Wenn du diesen Geist beschwörst,
Deiner ew'gen Ziele Ahnung
Seinem Geistersang enthörst.

Naht denn alle dieſem Borne,
Der von Feuerlabe quillt;
Schöpft aus dieſem Segenshorne
Fülle, die das Herz euch ſtillt.
Senget euch am glühenden Zorne,
Der mit Engelszungen ſchilt,
Und wie Blitz das Böſe trifft;
Löſt den Sinn der Offenbarung
Aus der goldnen Rätſelſchrift.

Schlagt, ihr Herzen, laute Glocken
In der vollen Menſchenbruſt!
Wandle, Winter, deine Flocken
Süß in Blüten, lenzbewußt!
Fliehe, Erdenleid, erſchrocken
Vor des Geiſtes Feuerluft,
Wie dein Nebelwolkendrang
Lang vor unſerm Stern zerfloſſen,
Der empor ſich ſiegend ſchwang!

Auf! ihm nach! Den Flug nach oben,
Freunde! ſei euch Loſungswort!
Wie euch Erdenſchmerz umwoben,
Schauet nach dem Sterne dort,
Der aus Leiden ſich erhoben
Lebt in Geiſteswonnen fort.
Ringt ihm nach im Siegeschor:
„Freude ſchöner Götterfunken!“
Ringt zur Freude euch empor!

Beethovenlied.

Chor.

Das war vor hundert Jahren,
Da ist eine Kraft erwacht,
Der Welt zu offenbaren
Der Töne höchste Macht;
Das war in deutschen Gauen
Aus deutschen Weibes Schoß,
Das wuchs in geist'gem Schauen
Zum Schaffen riesengroß.
Und als das die Welt durchdrang und gewann,
Und als es der Deutsche erfaßt und durchsann,
Da ward ihm aus Klanges Schmerz und Lust
Ein deutsch Evangelium bewußt.
Kampf um Licht im ewigem Krieg,
Lieb' und Freiheit dein Sieg!
Schönheitsmacht aus göttlichem Drang,
Das war unsres Beethoven Sang.

Und heut' nach hundert Jahren,
Da hob sich Deutschland empor,
Da hat's in Heldenscharen
Gesiegt wie kein Volk zuvor;
Des Meisters geistig Schaffen
Der Tat die Bahnen brach,
Es stürmt ein Volk in Waffen
Des Meisters Fahne nach;
Nicht um eitlen Ruhm, nicht um Kronen und Gut
Gaben all die tausend Deutsche ihr Blut,
Es galt einem höchsten herrlichen Ziel
Geahnt aus des Meisters Saitenspiel:
Deutsches Herz, du Sieger im Feld,
Deutsches Volk, du Führer der Welt,
Zur Freiheit führ' Ost und West,
Das sei dann dein Beethovenfest.

Nach hundert, hundert Jahren,
Da wandeln zu sel'ger Zeit,
Im Licht, im himmelsklaren,
Die Völker weit und breit,
Da bauen sie den Wunderbau
Vom Erdental in Himmelsblau.
Wir schauen dich nicht mehr, du selige Zeit,
Doch dir war schon all unser Streben geweiht.
Wir grüßen dich laut mit des Meisters Gesang,
Den das Sehnen nach dir so gewaltig durchdrang.
Sel'ge Zeit!
Dir strahlet das Licht,
Lieb' und Freiheit Kronen dir flicht,
Deutscher Herzen glühendster Schlag,
Grüße dich am Beethoventag.

Der deutsche Schwur.

Chor.

Es lebt ein Schwur in jeder deutschen Brust,
Der von Prophetenhand hinein geschrieben;
Du siegst, mein Deutschland, weil du siegen mußt,
So lang dem heil'gen Schwur du treu geblieben!
Dies Losungswort
Soll fort und fort
Des Deutschen Gruß erwidern,
Soll glockenklar,
Soll wunderbar
Erschall'n in Siegesliedern:
„Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Not uns trennen und Gefahr."

Die Brudertreu' ist deiner Freiheit Pfand,
Drum folgest du des Vaterlands Propheten;
Nur du, mein einig, freies, deutsches Land,
Vermagst der Knechtschaft Hyder zu zertreten!
Uns führt der Schwur
Der Freiheit Spur,
Ihr deutschen Brüderscharen!
Tyrannen beben,
Das Haupt zu heben,
Ein Wort sie treibt zu Paaren:
„Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben."

Im Zeitenflug, im Tatensturm empor,
Du deutscher Adler, streb' auf mächt'gen Schwingen!
Prophetenmund schrieb dir die Bahnen vor,
Du mußt zum Siege, mußt zur Sonne dringen.
Durch Schlachtendampf,
Durch Geisteskampf
Zum Licht, zum Morgenrot!
Ob wutentfacht
Das Reich der Nacht
Mit Tod und Schmach uns droht:
„Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen."

Nach Rüdesheim!

An Carl Riedel. (Herbst 1871.)

Wie klingt das eigen: Meckenheimer Gasse!
Es ist so was von Mekka-Mokka drin!
Mir ist dabei, als ob ich Mokka prasse,
Mich zieht's wie zum Prophetengrabe hin!
Wie, oder willst du, daß ich's anders fasse —
Daß es mir schneiderhaft berührt den Sinn?
Doch sei's nun Mokka, Mekka, sei's Meck-Meck,
Ich bin am Schreiben und nun geht's vom Fleck.

Und daß, wenn's Ende gut ist, alles gut,
Das zeigt sich auch bei diesem Namen wieder,
Heim, heimlich, heimatlich! welch eine Flut
Von Lyrik rauscht in diesem Lied der Lieder!
Und stritten um den Anfang wir mit Wut,
Zerzausten drum ein volles Gansgefieder,
Von „Mekka", „Mokka", „Meck-Meck", „Glaub' ich", „Mein' ich" —
Sind über „Heim" doch die Gelehrten einig.

Schön ist's „Daheim" in stiller „Gartenlaube",
Soweit wir fuhren „Über Land und Meer",
Ob wir gepflückt am Kap die Riesentraube,
Ob wir in Lappland schwelgten Talg und Teer,
Ob uns der Flug mit Kranich, Storch und Taube
Hin bis zum Giftbaum trug von Meyerbeer,
Süß bleibt's, wenn wir „Die Heimat" neu erringen,
„In der Familie" „Unsre Zeit" verbringen.

Verzeiht mir, Redakteure und Autoren,
Hackländer, Gottschall, Brockhaus, Hallberg, Keil!
Der Rache Geist sei nicht heraufbeschworen,
Nicht auf mich abgedrückt des Zornes Pfeil,
Daß ich des Rechtes Pfad so ganz verloren
Und euch gestohlen euer bestes Teil:
Die Titel eurer Blätter! Weh mir, weh —
Verklagt ihr mich beim Nürnberg-Komitee.

Nicht, daß mein alter Freund, nicht daß Paul Heyse
Wird über mich den Stab dann brechen — nein!
Auch nicht, daß gräflich Hammerstein'scher Weise
Mich Wilbrandt wird verfehmten Frevels zeihn,
Auch nicht, daß Nathan Rosenthal, der Weise,
Sich ächern wird und Ach und Zeter schrei'n —
Das schmerzt mich nicht, singt selbst der ganze Chor
Unisono mir die Statuten vor.

Doch endlich wird der Lärm sich also steigern,
Daß er zu Ohren meines Riedel dringt,
Er kann dem Recht nicht seine Stimme weigern,
Das als Plagiator mich zu stempeln zwingt,
Da les' ich denn in allen Staatsanzeigern,
Daß Riedel, Riedel selbst, in Vorschlag bringt:
Ich sei verdammt, trotz allem Flehn und Beten,
Zur Strafe gleich in den Verein zu treten!

Fünf Taler Beitrag jährlich! Kommt Megären,
Erinnyen, Furien, kommt, zerfleischt mein Herz!
Das Tränenmeer will noch ein Meer gebären,
Das mir vom Auge quillt bei diesem Scherz,
Fünf Taler Beitrag! Strömt ihr, meine Zähren,
Strömt reich wie in dem Buch voll lust'gem Schmerz,
Geist-Marzipan und Herzens-Zuckerkant,
In des redwitz'gen Redwitz Amaranth.

Auch du, mein Riedel! Riedel! Et tu Brute,
Nicht um die Brut, um Brutus tut's mir leid,
Ich trage leicht des ganzen Rudels Wut, eh
Dem Rudel Riedel selber Hilfe leiht.
Doch wohin irrt mein Hypogryph? — In Ruh' Tee
Trinkst du daheim, in stiller Häuslichkeit,
Indes ich hier windmüll're — noch 'ne Tasse
Schlürfst du im Heim der Meckenheimer Gasse.

Doch sieh! 's ist in dem Wahnsinn doch Methode,
Wir sind in Mekka wieder und daheim.
Nach meinem Meck-meck-Liede nun die Ode:
Sag, Riedel, sag: wie ist's mit Rüdesheim?
Vor meiner großen Reise an die Bode
(Sie schäumt einstweilen nur in meinem Reim!)
Wär' eine kleine Rheinfahrt nicht so übel,
Mit obligatem Gläschen, Fäßchen, Kübel?!

Mit einem Eimer — einer Kufe, Bütte —
Ganz einerlei — nur sei es guter Wein;
Laß feiern uns das Fest der Lauberhütte,
Und, fern von Kahnt, in Kanah fröhlich sein,
Wie Miriam am roten Meer — nur schütte
Die eigne Hand das Meer in uns hinein,
Und nicht ein einzig Roß soll drin ertrinken,
Ein Beefsteak höchstens in die Tiefen sinken.

Und — um bei unsrem Thema doch zu bleiben —
Dies Rüdesheim heißt eigentlich doch richt'ger
Wohl Riedelsheim? — es war nur ein Verschreiben,
Als man es anders schrieb. Was wäre wicht'ger,
Als dort an rechter Stelle zu betreiben
Die Untersuchung? Gern als dein zinspflicht'ger
Vasall will ich mit Kräften Teil dran nehmen,
Und Protokoll zu führen mich bequemen.

Zugleich werd' ich den ſtrikten Nachweis bringen,
Daß jener provencal'ſche Sänger ſchon
Rudello ſtammt von Riedel! Leicht bezwingen
Wird meine Gegner das Analogon:
Stradel — Stradella, Käßmeyr — Caſimir! Erringen
Werd' ich der Schulgelahrtheit goldnen Lohn,
Und auf der Brömſerburg verzehren un' budello
Ausſtich castello bello di Rudello.

So laß einmal ein Wörtchen von dir hören!
Per aspera ad astra ſagt man ja.
Das helle Gaslicht platzt aus dunklen Röhren,
Der finſtre Ätna ſpeit — wie hell wird's da!
So laß auch du aus Schatten auf dich ſtören
Ans helle Licht — ex umbra gloria!
Ich ſchreibe dir, du mir, die frohgeſinnte
Geſellſchaft findet ſich! Zum Wein durch Tinte!

Und nun zum Schluß! Final-Stretta-stringendo,
Die Themen durcheinander bunt gemiſcht:
Mokka, Meck-Meck, Rudello — Decrescendo
Fünf Taler! Dann im Ausdruck neu erfriſcht:
Heim, Heimat, Riedelsheim! Ich bin zu End'! O
Zum Rheingau fort und Rheinwein aufgetiſcht!
Carolus auf! Im heil'gen Dom der Dömer
Salbt Petrus dich zum Kaiſer aller Römer!

Künſtlerweihe.

Zu Richard Wagners ſechzigſtem Geburtstag.

(Bayreuth, 23. Mai 1873.)

1873.

(Konzept und Originalabschrift dieses Gedichts waren trotz aller Bemühungen leider nicht aufzutreiben, scheinen wirklich verloren gegangen. Der Abdruck erfolgt nach Zeitungsabdrücken aus dem Jahre 1873, deren sorgfältiger Vergleich keine Bürgschaft für die getreue Wiedergabe der ursprünglichen Fassung des Dichters gibt.)

Seid ihr am heil'gen, frohen Feſt
Im Geiſt zum Himmel aufgeſtiegen,
So bitt' ich, daß ihr nicht im Fliegen
Die liebe Erde ganz vergeßt,
Statt nur in Wolken euch zu wiegen,
Ein Stündchen wieder kehret ein,
Hienieden, mir ein Ohr zu leihn.
Zwar, was ich euch zu bieten habe,
Iſt keine ſüße Mannalabe.
Ihr dürft um alle Welt nicht ſchmälen,
Daß ich dem Himmel euch entzog,
Euch um die höchſte Luſt betrog,
Ein irdiſch Märchen zu erzählen,
Für das nur eins mir Hoffnung gibt,
Daß es den Groll in Milde wandelt,
Weil es vom Menſchenherzen handelt
Und wie es ringet, leidet, liebt;
Weil's euch enthüllt ein Künſtlerherz,
Das zwiefach Freud und Leid empfindet,
Den Kranz der Luſt ſich trunken windet
Und machtlos ſtarrt im tiefſten Schmerz.
Und traun! in ſolch ein Herz der Blick,
In all ſein Glück und Mißgeſchick,
Zeigt auch ein Stückchen Himmelreich,
Wie ihr es heut' im Flug erklommen,
Nur, weil nichts Irdiſches vollkommen,
Auch eine Höllenfahrt zugleich.
Wenn dieſer Himmel euch erregt,
Weil ihr ihn ſelbſt im Herzen hegt,

Wenn dieſe Hölle euch durchſchauert,
Weil ſie im eignen Buſen lauert,
So glaub' ich faſt, daß euch erfreuet
Dies Spiel, das ich für euch erſann,
Daß euch die Stunde Zeit nicht reuet,
Und ohne weitres fang' ich an.

Wo einſt Mephiſto Doktor Fauſt
In luſtige Geſellſchaft brachte,
Und ſeine Teufelsſpäße machte,
Daß es dem Zecherchor gegrauſt —
Auerbachs Keller heißt der Ort,
Ein alt' Juwel in Leipzigs Runde,
Wo Leibniz, Bach und manche Stunde
Sich Leſſing, Goethe und im Bunde
Viel Geiſter freuten, die ſich dort
Evoës Dienſt beim Weine weihten,
Manch Säk'lum bis auf unſre Zeiten,
Da ſaß am Tage, wie er heut'
Nach vierzig Jahren ſich erneut,
Noch ſpät am Abend, da das Lärmen,
Der frohen Zecher tolles Schwärmen
Schon war verrauſcht, ein Jüngling bleich,
Das blondgelockte Haupt aufs Buch
Geſenkt, in das er eifrig ſchreibt,
Daß unberührt das Glas ihm bleibt.
Den vollen Segen und den Fluch
Lest ihr auf ſeiner Stirne gleich,
Wo hell in Hieroglyphen ſteht
Geſchrieben, die das Herz errät:
Ein Geiſt, ein Künſtler, ein Poet.
Er ſchreibt und ſchreibt, der Lampe Licht
Wird trübe, doch er ruhet nicht,
Bis er das letzte Blatt gewendet,
Und tief aufatmend ruft: Vollendet!

Und wie das Wort im Raum verhallt,
Geht auf die Tür, es tritt herein
Ein ſpäter Gaſt; der Lampe Schein
Zeigt eine Mannes-Kerngeſtalt,
Das Lockenhaupt vom Bart umwallt,
Ihm glüht im Auge ſchaffensfroh
So Geiſt wie Liebe lichterloh,
Und wie ſein Name immer heißt,
Wenn du ihn ſiehſt, du nennſt ihn dreiſt
Den deutſchen Michel Angelo.
Sieh' da, mein Freund! Laß uns erheben
Das Glück, das uns zuſammentrieb,
In dieſer Stadt, die dir das Leben
Verliehn und mir mein treues Lieb.
He, Knabe! Laß das Schlafen ſein!
Füll' uns die Becher nur mit Wein!
Doch du, mein Jüngling, ſag' mir an,
Was hat das Leben dir getan?
Wie ſeh' ich dich vergrämt, verblaßt,
Seit wir uns froh zuletzt geſehn,
O ſag' mir doch, was dir geſchehn,
Welch grauſam Los dich hat erfaßt?
Warum dein Herz die Ruh' verloren:
Mit Mozarts Klängen ſei beſchworen
Du Jüngling, ſchön und liebevoll,
Sag', was im Aug' die Träne ſoll?

Ach! ruft der Jüngling, und ſein Ach
Tönt in des Herzens Tiefe nach,
Wie mich dein Wort vom Weh erlöſt,
In das mich finſtre Mächte bannten,
Wie dem vom Schmerze Übermannten
Es neuen Mut ins Herze flößt,
Du biſt ein Meiſter, ruhmgekrönt,
Von aller Edlen Lob verwöhnt;

Du ahnst nicht oder hast vergessen,
Was ein vergeblich Ringen heißt,
Des Geistes Blut, das in uns kreist,
Zum vollen Schlag ins Herz zu pressen,
Ich sah, mit Schmerzen unermessen,
Mein Ideal von mir entfliehn;
Um Tantals Qual beneid' ich ihn,
Dem nur der Leib in Durst entbrannte;
Mir geht das Herz in Flammen auf,
Seit ich der Schönheit Bild erkannte,
Und feindlicher Gestirne Lauf
Den freien Flug zu ihr versagt.
Seit ich der Tonkunst mich ergeben
Und Werk auf Werk versucht, gewagt,
Auf kühnen Wurf gesetzt mein Leben,
Seh' ich der großen Meister Bilder
Mit tiefer Scham, mit Grauen an,
Daß, ein Verirrter ich, ein Wilder,
Mich ihrem Pfad gewagt zu nahn.
Ihr Blick versenget mich wie Blitze,
Es stirbt mein Mut in ihrem Grollen.
Sieh' dort des neusten Werkes Skizze,
Wo ich in Töne fassen wollen,
Was mir das tiefste Herz bewegt;
Solang ich schrieb, war ich erregt,
Und glaubt' an siegendes Gelingen,
Doch es erstarrt mir im Vollbringen.
Es ruft die Schrift voll Hohn mir zu:
Was hier gesagt ist, bist nicht du!
Wo ist, was nächtens du erschaust,
Wenn bald du jauchzest, bald dir graust,
Wenn dich der Frechen ekle Brut
Umringt und ächzet: Gib uns Blut!
Wenn Heldenscharen dich umschweben,
Und mahnend rufen: Gib uns Leben!

Wenn Frauenaugen mild sich feuchten:
„Laß uns im Tau der Töne leuchten!“
Wenn Götterbilder dich umringen:
„Was ohne uns ist all dein Singen?“
Ach, du, mein Freund, verzehrend Feuer
Schwillt mir im Busen ungeheuer,
Will heben sich im Glutenstrom
Hinauf bis an des Himmels Dom,
Doch ist's, als ob Geröll' und Stein'
Sich gegen seinen Ausbruch sträubt,
Und mir statt Feuer, glühend rein,
Nur Asche aus der Seele stäubt.

So in der Kunst. Von meinem Leben
Kann Ahnung kaum ein Wort dir geben.
Selbst von den Meinen schier verkannt,
Und von der Welt geschmäht, verbannt,
Von eitlen Stümpern frech gemeistert,
. . . . . .
Wo einen Kranz die Kunst mir bot,
Vom blassen Neid geschwiegen tot,
Wo ich des Weltlaufs Preis verdiene,
Besiegt durch Trägheit, durch Routine,
Das ist mein Sein, mein täglich Brot.

Von meinem Herzen laß mich schweigen!
Wo es mit seinem zart'sten Neigen
Sich nahte hohem Liebesreiz,
Wies Stolz es schnöd zurück und Geiz,
Daß in mir selbst der Zorn nun schäumt,
Dämonisch wild der Stolz sich bäumt,
Daß sich das Herz in mir verstockt,
Daß üppige Wollust mich, o Grauen,
Die Sphinx an ihren Busen lockt,
Zu packen mich mit Tigerklauen.
Ich bin so ganz versenkt in Nacht,
Daß mir kein Schein des Lichts mehr lacht;

Mein Glauben wankt, mein Lieben krankt,
Kein Hoffnungsgrün mein Herz umrankt;
Mir fehlt der Mut, die Seelenstärke
Zum Leben, zum erhab'nen Werke,
Die milde Weisheit, die Geduld;
Mir bleibt nur Reue, Gram und Schuld,
O, wüßt' ich ein Hinaus, ein Fort!
O schlöff' ein einzig ächzend Wort
Mein Leben ein und dürft' ich's sprechen
Und Kunst und Lieb' und mich zerbrechen!

Der Meister schwieg, halb unbewußt
Zog er den Jüngling an die Brust,
Und blickt ihn an mit ernsten Mienen,
Von mildem Lächeln sanft durchschienen,
Und sprach — sein Manneswort durchdrang
Ein süßer Ton, wie Glockenklang:
Mein Jüngling, wie du eilig bist,
In dumpfem Groll dich zu verdammen!
Auch mich durchwühlten solche Flammen,
Ich weiß, wie heiß ihr Glühen ist.
Vor allem hör' mich ruhig an;
Mit Klagen ist hier nichts getan.
Komm her! ganz bin ich Herz und Ohr,
Die neue Arbeit spiel' mir vor,
Daß mich dein Spiel wie einst entzückt,
Wenn mit dem Glück du mich beglückt.
Komm her zum klapprigen Klavier,
Da sitzen wir — da spielen wir!
Mehr als durch Klagen, Seufzen, Stöhnen
Erkenn' ich dich in deinen Tönen.
He, Knabe! bring' uns frischen Wein,
Dann schlaf' nur friedlich wieder ein,
Und laß nicht aus der Ruh' dich bringen,
Wenn ein paar Saiten sollten springen.

Komm, ſpiel', mein Freund! Nichts darf uns ſtören,
Dann ſollſt du meine Antwort hören.
Spiel zu! die Klapperkaſtenleiden
Werd' ich nicht deinem Geiſt ankreiden,
Mir klingt's wie Jauchzen, Prahlen, Beten
Von Geigen, Pauken und Drommeten!

Der Jüngling ſpielt; nun lauſchet ſtumm!
Der Meiſter dreht die Blätter um.

(Ouvertüre.)

Und kaum war die Muſik verklungen,
Als an ſein Herz von Lieb' durchdrungen
Der Freund den Jüngling zieht, den bleichen,
Der ſeinen Händedruck fühlt brennen
Wie ein geheim' Freimaurerzeichen,
An dem die Geiſter ſich erkennen.
Vor allem, rief der Meiſter, nimm
O Freund, zu allen Lebenswegen,
Zu allen Fahrten gut und ſchlimm,
Aus Künſtlermund den Künſtlerſegen.
Du biſt ein Künſtler! fühl' es ſtolz,
Und, daß du keinen andern neideſt,
Du ſchneideſt kühn aus ganzem Holz,
Dir gab ein Gott, zu ſagen, was du leideſt.
Und biſt du noch nicht wähleriſch,
Hüllſt Leid und Luſt ins erſte beſte Kleid,
Und wär's in Lumpen, 's iſt doch Luſt und Leid —
Von Herzen kommend, bringt's zum Herzen friſch.
Du zeichneſt klar mit feſter Hand,
Dir ward die Schönheitslinie,
Die, wie die ſchlanke Pinie
Sich abhebt von der Felſenwand,
Im klaren Umriß deutlich macht,
Was dir im Herzen weint und lacht.

Und wenn du ſagſt, es iſt nicht du,
Was dir aus Noten winket zu,
So ſag' ich: nein! und tauſendmal
Nein, nein! mit aller Luſt und Qual
Biſt du's, der aus dem Werke tritt,
Biſt du's, der alle Schmerzen litt,
Die dort ertönen, dir allein!
Wie ſollteſt ſonſt du Künſtler ſein?
Gemachte Luſt, gemachtes Weh'
Läßt du dem faden Routinier.
Nein, ob entmutigt du erſchlaffſt,
Ob du voll Gottluſt auf dich raffſt,
Du machſt Muſik nicht, nein, du ſchaffſt!
Bei deinen düſtern Anfangsklängen,
Die in C-moll das Herz beengen,
Empfand ich tief, was du geklagt,
Welch ätzend Leiden in dir nagt;
Dies' Tönen klang aus edler Seele
Von irdiſcher Schwere bang bedrückt,
Die unters Erdenjoch gebückt
Klagt, daß es ihr an Flügeln fehle.
Ich übertrug, wie ich gewohnt,
In plaſtiſch Schauen mein Empfinden;
Ich ſah die Nacht, die düſter thront,
Um ihre Brut die Fittiche winden.
Kalt ſtarrte Stolz ins Auge mir,
Umklammernd ſah den Geiz ich halten
Sein eitel Gold, mit wilder Gier
Schlürft aus der Schale Völlerei,
Trägheit und Wolluſt, in den Falten
Des Schleiers ruhn der Nacht die zwei,
Die Zähne bleckt der ſchnöde Neid,
Die Fackel hält der Zorn bereit —
Sie ſind's! zu tiefſtem Weh verdammt,
Wie breitet ſchaurig ſich umher
Der Leidenſchaften wüſtes Heer,

Dem Schoß der alten Nacht entſtammt.
Und deine Töne beben, zagen,
Und deine Violoncelle klagen,
Daß wir aus ſolchem Stoff gemacht,
Der ſelbſt ureigen iſt der Nacht,
Und deine Bratſchen ſtimmen ein,
Und all die laute Tonesmacht
Fragt, ob denn noch kein Stern erwacht,
Ob uns kein Lichtſtrahl will befrein? —
O ſpiel' die Stelle noch einmal, du,
Und denke dir mein Bild dazu!

Andante Sostenuto.

Dazu lebendes Bild:
Die Nacht und die ſieben Todſünden.
Nach Genelli.

Doch mitten durch die Nacht der Qual
Bricht edler Freude Sonnenſtrahl.
Des Tages Mutter iſt die Nacht,
Des Äthers, der das All umfließt,
Schon hält der Sterne Schimmer Wacht,
Bis er im Morgenrot zerfließt.
Und ob der Nacht wir unterliegen,
Wir überwinden Gram und Graus,
Wir müſſen mit der Sonne ſiegen,
Die Sterne ſagten's uns voraus.
Auch du, wie feſt du warſt umſponnen
Von Feſſeln, die der Irrtum flicht,
Haſt dich auf deine Kraft beſonnen
Und ſtrebſt empor zum Tag, zum Licht;
Dein beſſres Selbſt in tiefen Stunden
Haſt ſiegend wieder du gefunden.
Was war es doch, was dich bedrückt?
Was iſt es, was dich nun entzückt?
Du fragteſt nicht, du atmeſt ein
Nur Äther, Glück und Sonnenſchein.

Dein Lieben krankte — es geſundet;
Dein Glauben wankte — er ſteht feſt;
Die Hoffnung, ſüß ins Herz gepreßt,
Heilt alles, was dein Herz verwundet.
Nun wächſt dir Mut und Seelenſtärke
Zum Leben, zum erhabnen Werke,
Gerechtigkeit wird dein Panier,
Gerechtigkeit der Welt und dir;
Du trägſt dein Irren, andrer Schuld,
Mit Himmelsweichheit und Geduld.
Geläutert lernſt du hoch verehren
Die Tugend, wo du ſie erlebſt,
Weil dich's die eignen Klänge lehren,
Die du im Künſtlerherzen webſt.
O, wenn du gern mein Herze labſt,
Spiel' einmal noch den Teil mir vor,
Wo du den Strahl in Tönen gabſt,
Der aus der Nacht bricht hell hervor;
Dann mag ein linder Geiſterchor,
Die hehren Lichtgeſtalten grüßen,
Die ich dann ſchau'! zu deren Füßen
Anbetungsvoll ich mich verlor.
Ihr Geiſter preiſet insgeſamt
Mit Zaubertönen ſüß und klar
Der Tugenden geweihte Schar,
Aus Licht geboren, lichtumflammt.
O Geiſter, lauſcht, und was ich ſprach,
Singt mir zur guten Stunde nach.
„Ihr ſchönen erhabnen Gebilde,
Kein Lied tönet zu euerm Lob!
Ihr nahtet wie Sonnen dem Erdengefilde,
Als Dunkel noch alles umwob.
Ein lohnender Gott läßt euch thronen
Im Himmel und tränkt euch mit Luſt,
Doch ſeliger wollt ihr noch wohnen
In ſehnender Menſchenbruſt."

Allegretto mit Chor.

[Ihr schönen erhabnen Gebilde usw.]

Dazu lebendes Bild: Das Licht und die Tugenden darstellend.

Nach Genelli.

Und fühlst du nun, wird dir's nun licht,
Woran es einzig dir gebricht?
Den Ton hast du in der Gewalt;
Du mußt hierzu die Bilder bringen,
Und deine Bilder müssen singen.
Auf! baue kühn dir deine Welt,
Mein Freund, das Drama ist dein Feld.
Dein Kämpfen zwischen Licht und Nacht,
Das dich zerquält, dich elend macht,
Es würde dir die Brust zersprengen,
Klagst du's nur in symphonischen Klängen.
Der Gott, durch den dein Herz gedieh
Zum feinsten Fühlen eigner Schuld,
Der Gott, der dir den Drang verlieh,
Maßlos zu schlürfen Reiz und Huld,
Derselbe Gott gibt dir die Kraft,
Zu läutern dich von Leidenschaft,
Will dich mit Gut und Bös umweben,
Dich über Gut und Bös zu heben,
Mit jedem Wein dein Wesen tränken,
Der Welt ihr vollstes Bild zu schenken;
Er hat ein Werkzeug sich geschaffen
In dir und deinem Genius,
Gab Gut und Bös dir nur als Waffen,
Daß dir der Sieg gelingen muß.
Denn wie auch hebt in Raum und Zeit,
Ormuzd und Ahriman den Streit,
Wo sich in Gott löst Zeit und Raum,
Ist Gut und Bös nur noch ein Traum,
Nur Licht und Schatten, herb und mild,
In reinster Schönheit Gottes Bild.

Und von dem Bild ein Wiederſchein
Soll die erhabne Kunſt uns ſein.
Du aber, Jüngling, biſt berufen,
Kühn zu erklimmen alle Stufen
Des Wegs zu ihren hehren Hallen,
Das ſagt mir ſchon dein erſtes Lallen,
Und wie zur Himmelfahrt es heut'
Das Herz mir in der Bruſt erfreut,
Soll es dem Herzen noch gefallen,
So lang dein Name wird erſchallen.
Drum ſtürze kühn dich in die Welt!
Geſungnes Drama iſt dein Feld.
Und mußt du alle Qual durchmeſſen,
Muß Not und Leid das Herz dir preſſen,
Du wirſt von jeder Lebenspein
Durch die Geſtalten dich befrein,
Die im Gewand der Myth' und Sage
Dein Innres bringen hell zu Tage.
Dann läſſeſt du die Gottgebilde
In Tönen reden ernſt und milde,
Den Helden wirſt du Atem geben,
Beleben ſie mit deinem Leben,
Geſtalten auch die Drachenbrut,
Die dich im Traum gequält um Blut.
Doch über dieſem Qualm der Nacht,
Dem Geiz, der ſeinen Hort bewacht,
Der dunklen Mutter ſchnöd'ſtem Sohne,
Zeigſt du in ihrer Tugend Krone
Der Menſchenſeele reichſten Hort,
Die hehren Bilder holder Frauen,
Und reißeſt alle, die ſie ſchauen,
Im Strom des Lichts, der Wonne fort.
O Lichtgeſtalten, ſüß und traut!
Da werden Glaub' und Hoffen laut,
Die heil'ge Treue, hehrſte Liebe,
Die Seelenſtärke, die Geduld,

Entſagend allem Weltgetriebe,
Zur Buß' um des Geliebten Schuld.
Da ſteigt, ſinkt auch die Welt zuſammen,
Die Lieb', ein Phönix aus den Flammen!

Moderato assai.

Und ſie, die du ſo ſchön geſchaffen,
Wenn alle Höh'n dein Geiſt erſtieg,
Sie kränzen dir die glühenden Waffen,
Dir „Sieg" entgegenrufend: „Sieg".

O nimm von dieſer ſchönen Stunde
Den wärmſten Kuß des Freundes mit!
Welch Land dein Fuß, mein Fuß betritt,
Wir bleiben feſt im Freundesbunde.
Ja hätten wir uns nie geſehen,
Nur geiſterhaft im Traum verkehrt,
Kein Paar, das Bruſt an Bruſt ſich nährt,
Kann inniger ſich als wir verſtehn.
Nun laß uns ſcheiden. Knabe, he!
Du ruhſt ja wie vom letzten Weh!
So raff' dich auf noch einmal doch,
Kredenz' uns einen Becher noch,
Der ſoll mit ſüßem Feuerwein
Gefüllt zur Künſtlerweihe ſein.
Stoß an und leer' ihn bis zum Grund
Und präg' ins Herz dir voll und rein
Den Weiheſpruch aus Meiſtermund:
Heil, Heil, Heil!
Wenn ſchaffende Kraft aus dem Geiſte dir ſprühet)
Gewaltigen Strebens unendlicher Drang,
Wenn rein dein Herz nur dem Schönen erglühet,
Und kämpfend dein Geiſt zu dem Höchſten ſich ſchwang:
Zur Tat wird dann dein Geſang,
Zum Hauch, der aus Gott entſprang;
Ob fern auch dein Bild von uns ſchied,
Währt ewig dein Lied.

Ans Werk dann, ans Walten,
Dein innerſtes Sein im Geſang zu entfalten!
Dann krönet die Palme dein Ringen,
Dein ſiegend Vollbringen.
Aus deinem Werk ſprießt goldne Saat
Herrlichſter, ewiger Tat!
Was ich zur guten Stunde ſprach,
Ihr lieben Freunde ſingt mir's nach.

Allegro assai (Schluß der „Künſtlerweihe".)

Poetiſche Tagebuchblätter.

1844—1874.

Aus dem Künſtlerleben.

Terzinen.

(November 1849.)

I.

Von Jubel fühlt' ich meine Bruſt durchdrungen,
Weil mir ein Werk, das ich zu End' gebracht,
An Phantaſie und Arbeit ſchien gelungen.

Es drängte mich, in lauer Sommernacht
Die heiß gewordnen Schläfe mir zu kühlen,
Hinauf zu ſchauen in der Sterne Pracht,

In freier Luft mich doppelt froh zu fühlen.
Da ſchlugen ferne Klänge an mein Ohr,
Und näher eilt' ich, aus den Tongewühlen

Stieg klar mir bald Beethovens Geiſt empor.
Cmoll Andante! O, ihr Himmelsklänge,
Aus einer lichten Welt du Geiſterchor!

Ich hielt mich einſam, daß nicht im Gedränge
Der leiſe Hauch des Pianos mir entſchwebt;
Und wie ich ferne der geſchmückten Menge

Den Tönen lauſche, die der Meiſter webt,
Da hör' ich neben mir ſo leiſes Klagen,
Daß in der Bruſt die Seele mir erbebt.

Ein Männlein, alt und grau von Sorg' und Plagen,
Saß an dem andern Ende meiner Bank;
Er ſchien nach nichts rings um ihn her zu fragen,

War mit ſich ſelbſt vertieft in herben Zank;
Ich hört' ihn deutlich ſprechen: „Weicht, ihr Töne
Und macht mir nicht die tiefſte Seele krank!

Mir ſcheint, daß mich des Meiſters Sang verhöhne,
Daß ſein Geſang als Stümper mich verklagt!
Hab' ich nicht auch erſtrebt das Wahre, Schöne?

Hab' ich vor Müh' und Arbeit je gezagt?
Als Jüngling hofft' ich alles zu erſtreben —
Als Greis hab' ich dem Lorbeer längſt entſagt.

O, flöh' bei dieſen Klängen doch mein Leben!
Doch daß nicht auf dem Weg zur Ruheſtatt
Ihr mit Muſik mir das Geleit wollt geben!

Genug Muſik, genug! Ich hab' es ſatt.
Ich wünſche nur, daß nicht zu neuem Ringen
Mich aufzuwecken Gott beſchloſſen hat;

Denn lebt' ich ewig, müßt' ich ewig ſingen,
Und ewig ſtreben nach dem Lorbeerreis,
Und ewig, ewig würd' es mir mißlingen!"

So ſprach und in der Nacht verſchwand der Greis.

II.

Und wie er ging, trieb's mich ihm nachzugehen;
Des Alten Stimme klang mir ſo vertraut.
Hatt' ich nicht dieſes Antlitz ſchon geſehen,

Aus dem das dunkle Auge düſter ſchaut,
Wie in verwelkten Reiſern glühen Flammen,
Wenn rings der Reif ſchon auf die Felder taut?

Ach, Alter, deine bittren Worte ſtammen
Aus ſchwerer Bruſt, und deiner Seele ſchlug
Das Schickſal unverlöſchbar tiefe Schrammen.

Doch täuſchet meine Augen nicht ein Trug?
Das ſtille Gäßchen, drin er hemmt die Schritte,
Mit ſeinen Bäumen kenn' ich's gut genug,

Weil in der lärmerfüllten Hauptstadt Mitte
Hierher zum seligstillen Rendez-vous
Ich oft gelenkt in froher Hast die Tritte.

Was kniest du hin, grämlicher Alter du?
Doch still, er spricht; gedrängt in dunkle Ecke
Hör' ich mit ahnungsvollem Herzen zu.

„O blickt noch einmal von der Himmelsdecke,
Ihr Sterne, nieder auf ein altes Herz,
Eh' es mit ew'ger Nacht der Rasen decke.

Hier, wo in jugendsel'gem Liebesscherz
Ich einen Engel götterfroh umfaßte,
Hier lasset enden, enden hier den Schmerz.

Hier, wo in Erdenseligkeit ich praßte;
Nehmt die Erinn'rung aus dem alten Hirn,
Daß sie nicht ewig auf der Seele laste!

Hier, Parze, brich entzwei den mürben Zwirn,
Doch laß die Seele mit dem Staub zerstieben,
Weckt mich nicht neu auf anderem Gestirn.

Denn lebt' ich ewig, müßt' ich ewig lieben,
Und stets nur sie, und würde ewiglich
Von ihrem Herzen grausam doch vertrieben!"

Er sprach's, und schwieg, und weinte bitterlich,
Zur Erde nieder ward mein Knie gezwungen,
Ein Weh im tiefen Herzen fühlte ich,

Als wär' die reinste Saite da zersprungen.

III.

Des Abends spät noch harrt' ich in der Schänke
Des Freundes, daß, was eben ich erlebt,
In die verschwiegne, treue Brust ihm senke.

Doch kommt er nicht, und meine Seele webt
Des Alten Weſen in viel hundert Träume,
Daß Traum und Wachen wie in eins verſchwebt.

Stets ſteht er vor mir, wo ich geh' und ſäume,
Das wohlbekannte und doch fremde Bild
Füllt rings um mich wie Geiſterſpuk die Räume.

Es zieht mich an und ſtößt mich von ſich wild,
Es grinſt mich an, daß mir die Pulſe ſtocken,
Und lächelt wieder ernſt, verſöhnungsmild.

Doch wie, faſt fuhr ich auf vom Sitz erſchrocken,
— Sitzt er dort drüben nicht und ſtarrt mich an —
Mit ſeinen Augen, ausgeweint und trocken?

Suchſt du die Freunde, armer, alter Mann,
Die einſt mit dir durchſchwärmt die Jugendnächte,
Die ſich auf ewig einſt dein Herz gewann?

Und die nun hin ſind, alle, falſch' und echte,
Wie klar und trübe Flut zerrann im Meer —?
Komm, Alter, komm! Reich mir die dürre Rechte,

Mein Herz und Glas ſind beide noch nicht leer,
Wir wollen Jugend gegen Alter ſetzen;
Und wenn dein Auge weinen kann nicht mehr,

Will ich mit heißen Tränen dich benetzen!
So ſprechend war ich auf ihn zugerannt
Mit ſchnellem Schritt. Mein Himmel — Welch Entſetzen!

Ich ſtand, gebannt vor hoher Spiegelwand,
Mir ſelber bleich und zitternd gegenüber,
Das volle Glas entſank der ſtarren Hand. —

Der Schwarm der Gäſte lachte laut darüber.

Der müde Stern.

Wohin die Fahrt, die Fahrt so lang?
Wann löset sich dies goldene Gewirre,
Wie lange noch durch die azurne Irre
Lenk' ich den Gang?

„O wandle strahlend, wandle hin!
Du bist ein Ton im wunderbaren Spiele,
Im ew'gen Wohllaut gehst du auf am Ziele,
Das Spiel hat Sinn!"

Wer zog die Bahn, die ew'ge Bahn?
Kometen seh' ich ruhlos schweifend wallen
Und Sterne zitternd in die Tiefe fallen,
Sind sie ein Wahn?

„O leuchte freudig, leuchte weit!
Du bist ein Gotteswort dem Forscherblicke,
Du bist ein Lenker zeitlicher Geschicke
Zur Ewigkeit!"

Wo winkt ein Ziel, ein Ziel der Ruh',
Das mich in seinen kühlen Schatten lüde?
Die Fahrt ist heiß, ich bin des Treibens müde,
Komm, Friede du!

„O strebe selig, zage nicht!
Du bist der Stern von einem andern Sterne,
Du gibst ihm Glanz, er webt in goldner Ferne
In deinem Licht."

Künſtlertraum.

Da hab' ich ein Aſyl gefunden!
Nun, liebes Büchlein komm heraus!
Der fernen Herrin ſei gewunden
In holder Einſamkeit ein Strauß.

Ich bin vors Tor hinausgegangen,
Ich wußte nicht, wohin mich's zog,
Genug, daß Lerchenlieder klangen,
Die trunken ein ins Herz ich ſog.

Da winkt mir eine Kirchturmſpitze.
Sieh' da! mein ſchmuckes Laubenheim!
Glück auf zu meinem Muſenſitze!
Hier ſei geträumt in Klang und Reim!

Es fand der Sonntagsmüßiggänger
In einem leeren Tanzſaal Raſt;
Da ſchüttelt endlich nun der Sänger
Vom Herzen ſeiner Lieder Laſt.

O welch ein Platz zu leiſem Singen,
Wo ſonſt die laute Freude hallt,
Wo Flöten trillern, Geigen klingen
Und Paar an Paar zum Tanze wallt.

Der Tänzer Stühle, wirr verſchränket
Geſtülpt aufs Muſikantenchor,
Sind all mein Publikum, es ſchenket
Dem Sänger ein geneigtes Ohr.

Ein alter Flügel, hoch an Jahren,
Iſt mein geduldiger Genoß,
Er hat wohl manches ſchon erfahren,
Das mehr ihn als mein Lied verdroß.

Er war vielleicht in jungen Tagen
Ein Virtuoseninstrument,
Nun haben Stümper ihn zerschlagen,
Daß man nicht Ton von Ton mehr kennt.

Doch einen Blick hinaus! — Die Zinken
Der Berge rot in Gluten stehn,
Die Sonne sinkt, ein letztes Blinken
Sagt Gutenacht vorm Schlafengehn,

Und mit dem ersten Sterngeflimmer
Und eh' noch steigt der Mond herauf,
Spiel' ich, im leeren Jubelzimmer,
Mein altes Lied der Sehnsucht auf.

Mein Gott, was ist mir denn? — ich weine,
Und Trän' auf Träne strömet neu!
Das ist mir doch der deutsche reine
Gemütsphilister, meiner Treu!

Wo Dirnen kichern, Buben juchzen,
Wenn Baß und Fiedel streicht und brummt,
Da sitzt der Tor mit stillem Schluchzen,
Wenn er sein Lied der Sehnsucht summt.

O könnt' ich mit dem Zauberstabe
Gestalten bannen vor mich fest,
Verklärte aus so manchem Grabe,
Und Lebende von Ost und West!

Der leere Tanzsaal sollte glänzen,
Durchwogt von unerhörter Lust,
Wie manches Haupt wollt' ich umkränzen
Und stürzen mich an manche Brust!

Hinweg vom Chore dort die Stühle,
Da haben Musikanten Raum!
Doch ach — dem wachsenden Gewühle
Wird Platz im Saale selber kaum.

O werdet laut, ihr stummen Lichter,
Spielt auf die Feuermelodie!
So viele Sänger, so viel Dichter
Sah euer Lampenleben nie.

Und nun zertrümmre, brich zu Splittern,
Du alter Flügel, tönend Holz!
Und noch der letzten Saite Zittern
Sei klangvoll, sei entzückt und stolz!

Wenn du gelebt ein dumpfes Leben,
Zerhackt von blöder Stümperei,
Fühl' es im Tode noch mit Beben:
Nun bricht dich Meisterhand entzwei.

Nun wirst du Licht, nun wirst du Flamme,
Die unsrem Jubel glüht und lacht,
Wie einst, o Baum, an deinem Stamme
Die Lust des Lenzes aufgewacht. — — —

Doch ach! — es ist ein Traum! — Der weite
Tanzsaal ist leer und bleibt in Ruh';
Der alte Flügel mir zur Seite,
Er hört mir noch geduldig zu.

Der Tänzer Stühle, wirr verschränket,
Gestülpt aufs Musikantenchor,
Sind all mein Publikum, es schenket
Dem Sänger ein geneigtes Ohr.

Und draußen ist es Nacht geworden
Und o, welch wunderbare Nacht! — —
Mein Himmel, träum' ich von Akkorden? —
Wird irgendwo Musik gemacht? — —

In meiner Brust ist sie erklungen!
„O wundervolle Nacht", dies Wort
Agathe hat es jetzt gesungen,
Die Jägerbraut am Fenster dort.

Nun ſtimme an dein „Leiſe, leiſe“
Und all den Sturm von Weh und Luſt,
Dem fernen Freunde bringt die Weiſe
Durch alle Fernen in die Bruſt.

Ich lauſche ſtumm — und heimwärts lenken
Will durch die Mondnacht ich den Schritt.
O ſinge fort! — ein treu Gedenken
Klingt rein in jedem Tone mit.

An ſeine Mutter.

Liebe Mutter! Mutterliebe
Iſt ein Hauch aus Gottes Geiſt,
Wenn uns nicht dein Segen bliebe,
Ach, wie wären wir verwaiſt.

Liebe Mutter! Mutterliebe
Iſt die Roſ' im Erdenlauf,
Wenn uns Gott ein Brieflein ſchriebe,
Schrieb' er: „Mutterliebe!“ drauf.

Liebe Mutter! Mutterliebe
Kennt kein Ende, kennt kein Grab,
Schaut noch überm Weltgetriebe
Segnend auf die Welt herab.

Liebe Mutter! Mutterliebe,
Dieſen Kranz, der ſchön dich ſchmückt,
Halten, daß er nicht zerſtiebe,
Feſt wir an das Herz gedrückt.

Die lieben Sterne und 's Mütterlein.

Zum 23. Auguſt 1866.

Die lieben Sterne, Mütterlein,
Stets liebteſt du ſie ſehr,
Und ſchauteſt immer gern hinein
Ins goldne Himmelsheer;
Da dich als Kind die Mutter trug
Auf ihren Armen traut,
Hat ſchon dein Auge fromm und klug
Die Sterne angeſchaut.

Und wardſt du groß und wuchſeſt auf
Gelehrig und geſchickt,
Haſt immer lieber du hinauf
Ins goldne Licht geblickt;
Es war als ob dazu dich trieb
Ein Glauben in der Bruſt:
„Es haben dich die Sterne lieb,
Blick' auf in Leid und Luſt!"

Und haſt um ihren goldnen Rat
Du ſie nicht oft gefragt,
Wenn in Gedanken, Wort und Tat
Du ſchwankend wohl gezagt?
Und ſtets ihr Strahl ſo licht und rein
Das Beſte *vor* dir ſchrieb;
Gewiß! die Sterne, Mütterlein,
Sie hatten *auch* dich lieb!

Die lieben Sterne, Mütterlein,
Du nahmst sie dir zur Lehr;
Du sprachst: „Wie glänzt doch dort ein Schein
Vor allen hoch und hehr!
Folg' ich der treuen Liebe Stern,
So voller Glanz und Glut?“ — —
Die Sterne hatten dich so gern;
Sie rieten dir so gut!

Es hatten dich die Sterne gern,
Du nahmst dir sie zur Lehr;
Das Himmelsbild, der Siebenstern,
Wie blickt es leuchtend her!
Und jeder Stern so klar und blank!
Wie leuchtet das dir ein!
Nun wissen's sieben Seelen Dank
Dem lieben Mütterlein.

Die lieben Sterne, Mütterlein,
Wie sind sie auch dein Trost!
Sie blickten hell und milde drein,
Wenn unten Sturm getost;
Und ob dein Herz auch viel verlor,
Das Liebste scheiden sah,
Wenn du zum Himmel schaust empor,
Die Sterne sind noch da!

Ich aber habe ganz den Hang
Geerbt aus deiner Brust
Nach Sternenglanz und Liederklang
In Erdenleid und Lust;
Und leb' ich nun auch lang dir fern,
Ich ruf' dir's singend zu:
Ich hab' ja auch die Sterne gern,
Ganz, Mütterchen, wie du!

Es lebt in mir ein Glaube ſtill,
Den nichts mir rauben kann:
Wenn mich die Mutter grüßen will,
Schaut ſie die Sterne an.
Und ſo geſchwind gehn Briefe nicht,
So eilt kein Telegraph,
Wie ſo ein Gruß ins Sternenlicht
Spät abends vor dem Schlaf!

Die lieben Sterne, Mütterlein,
Sind unſrer Seelen Band,
Ob Wiederſehn und Fröhlichſein
Auch ſteh' in Gottes Hand.
Solang ich leb' in Luſt und Weh,
Du lebſt im Herzen mir,
Und wenn ich in die Sterne ſeh',
Sie grüßen mich von dir!

Ich ſchlag' dies Büchlein wieder auf.

Ich ſchlag' dies Büchlein wieder auf,
Will wieder meinen Lebenslauf
Mit Sang und Reim begleiten,
Bin oft zu Sang und Liebe faul,
Geſchlagen bin ich ganz aufs Maul
Zu Zeiten.

Hab' geſtern wen begraben ſehn,
Ich ſah den Sarg im Grabe ſtehn,
Tät mit im Zuge ſchreiten,
Und hab' im ſtillen mir gedacht:
Mit dem hab' ich geſcherzt, gelacht
Zu Zeiten.

Jetzt reb't das Pfäfflein ihm am Grab,
Und Freunde ſchaufeln Erd' hinab
Das Bett ihm zu bereiten,
Und niemand weiß mehr ſeine Spur,
Es ſuchen ſie die Liebſten nur
Zu Zeiten!

Wie ich dann ſann zu Hauſe nach,
Da klingen fern in mein Gemach
Trompeten, Pauk' und Saiten,
Da wurd' ich doppelt trüb und triſt
Und grämlich, wie man's eben iſt
Zu Zeiten.

Ich dacht' an Leben, Lieb' und Tod,
An all den Schwall von Erdennot
Und Widerwärtigkeiten,
Wie karg die Luſt, das Leid wie groß,
Und wie uns freut das Leben bloß
Zu Zeiten!

Dann kam der Schlaf, dann kam der Traum,
Und heut' weiß ich von geſtern kaum,
Es liegt mir fern im Weiten;
Will leben fort in Sturm und Ruh',
Und will mir ſingen eins dazu
Zu Zeiten!

Du bist so schön.

Du bist so schön! Einst hab' ich diese Züge
In einem wunderbaren Traum geschaut;
Du liebtest mich, der Traum war keine Lüge,
Der Traum, in dem ich dir mein Herz vertraut.

Wie nennst du dich? — O nenne keinen Namen,
Mit schönstem Namen nennt mein Herz dich laut!
O werde Leben, tritt aus deinem Rahmen,
Du lebst — ich habe dich im Traum geschaut.

Du bist so schön! Die Lippen müssen reden
Das schöne Wort, das sie mir einst vertraut —
O tritt hervor, o führe mich zum Eden
Des schönen Traums, darin ich dich geschaut.

Ich möcht' es sagen, aber Worte meiden!

Ich möcht' es sagen, aber Worte meiden,
Denn Worte klingen laut und prahlend immer;
Und hätten Farben nicht so bunten Schimmer,
So möcht' ich's malen, in ein Bild es kleiden..

Ich möcht' es schreiben, doch so unbescheiden
Erscheint die Schrift, so voll von eitlem Flimmer!
Und ließ' ich Blumen reden, wär's noch schlimmer,
Denn das Verblümte kannst du gar nicht leiden.

Ich möcht's verschweigen, doch das hilft so selten!
Ich möchte lächeln, doch dann müßte eben
Mein Lächeln als das rechte Wort dir gelten:

So aber bleibt's im Zweifel fragend schweben,
Wie, ohne unbescheiden mich zu schelten,
Dein Herz erfährt, daß meins dir ganz ergeben.

Des Herzens Saiten ſchweigen ſtill.

Des Herzens Saiten ſchweigen ſtill,
Die deine Hand nicht rühren will.

Des Herzens Flammen ſterben ſacht,
Von deinem Odem nicht entfacht.

Die Seele ſenkt die Schwingen bang,
Zu Ende Flamme, Flug und Klang.

Und doch, als ich dein Bildnis ſah,
Den Hauch vom Himmel fühlt ich da.

Von dem im Herzen neubelebt,
Mir Saite, Flamm' und Schwinge bebt.

Zum erſten Lorbeerkranze.

An A. M.

O könnt' ich dir mit Worten ſagen,
Was mich bewegt, was ich empfand,
Als ich empfing mit freud'gem Zagen
Den ſchönen Kranz aus deiner Hand.
Wie es die Seele mir erhoben,
Wie Herz und Geiſt ergriffen hat,
Daß um die Stirne mir gewoben
Den erſten Kranz die Vaterſtadt.

Wo unter hellen Chriſtgebeten
Die frohe Mutter mich gebar,
Wo Goethes Lied einſt des Poeten
Zerleſ'nes A-B-C-Buch war,
Wo ich mein erſtes Lied geſungen,
Der Welt geſandt mein erſtes Blatt,
Gibt mir, von ſchöner Hand geſchlungen,
Den erſten Kranz die Vaterſtadt.

Es iſt ein Traum. Im fernen Leben
Hab' ich geſtrebt, geſucht ſo lang!
Was konnte mir Gewißheit geben,
Daß ich ein Dichter, weil ich ſang?
Was ich geformt in ſtiller Stunde
Iſt es auch voll und rund und glatt?
Nicht weiß ich's, doch aus ſchönem Munde
Nennt Dichter mich die Vaterſtadt.

Unſchuldig Kind! Du darfſt nicht lügen,
Ich muß und will ein Dichter ſein,
Will raſtlos mich auf Geiſtesflügen
Der Schönheit weihn, dem Lichte weihn.
Doch ruht' ich einſt im Heiligtume
Der Ehre aus, von Siegen matt,
Die ſchönſte Perle meinem Ruhme
Wär' doch der Kranz der Vaterſtadt.

Du aber, laß die Hand mich drücken,
Die mir den Kranz entgegenwarf;
Das Herz muß hohe Luſt beglücken,
Das ſolche Gaben reichen darf.
Und ſchön wie du, und rein, und heiter,
Von Ehren voll, an Gütern ſatt,
So wandle alle Zeiten weiter
Der Genius meiner Vaterſtadt.

Selbſtgeſpräch.

Sollteſt wandern — bliebeſt liegen,
Sollteſt reden — haſt geſchwiegen,
Sollteſt handeln — haſt's verſäumt,
Sollteſt wachen — haſt's verträumt,
Sollteſt ernſt ſein — haſt gelacht,
Kerl! was haſt du nur gemacht?

Mit Schmerz nicht prahlen.

Mit Schmerz nicht prahlen
Soll mein Gedicht;
Zu große Qualen
Erlebt' ich nicht.

Doch hat mich leiſe
Der Schmerz berührt,
In meiner Weiſe
Hab' ich's geſpürt.

Es trifft die Reihe
Auch dich, daß Schmerz
Den Kuß der Weihe
Dir drückt aufs Herz.

Buntes Treiben — tolle Fahrt.

Buntes Treiben!
Wirre Welt!
Wo zu bleiben
Dir gefällt,
Mußt zu ſcheiden
Du erleiden,
Mußt du fort!
Und am Ort,
Von dem gerne
Du zur Ferne
Möchteſt eilen,
Mußt du weilen!

Tolle Fahrt
Durch dies Leben!
Die ihr eben
Fröhlich war't
Noch mit andern,
Müßt nun wandern!

Trennungsweh!
Ob ihr je,
Wenn ihr auseinandergeht,
Euch wiederſeht?

Buntes Treiben!
Wirre Welt!
Eins nur hält,
Eins muß bleiben,
Muß den weiten
Weg uns lenken,
Muß zum Schreiten
Kraft uns ſchenken:
Schöner Tage
Frohe Sage,
Schöner Zeiten
Angedenken.

Ach, werd' ich, was mir im Herzen ruht.

Ach, werd' ich, was mir im Herzen ruht
Noch ſagen können?
Wird Gott meines Innern Drang und Glut
Noch Ausdruck gönnen?

Wird, eh' des Herzens zuckender Schlag
Das Rechte getroffen,
Verhüllen nicht ein Sarkophag
Mein Sehnen und Hoffen?

So mag eine Blume aus meiner Gruft
Hervor noch dringen,
Und duften hinaus in die Himmelsluft
Was ich wollt' ſingen.

Stunden geben.

Stunden geben, immer Stunden,
Wer hat doch die Qual erfunden!
An den Stuhl wie angebunden
Sitzt man, bis der Tag entſchwunden.
In den Stunden, in den Stunden
Wird geplagt man und geſchunden,
Und die einz'gen, die uns munden,
Sind halt noch die Schäferſtunden.

Das Leben ist ein Burgverließ.

Das Leben ist ein Burgverließ,
In das der Himmel uns verstieß.
Wir möchten zusammen wandeln im Licht,
Aber wir dürfen's nicht.
Wir sitzen getrennt in Kerkern
Hinter vergitterten Erkern.
Die sich lieben, leben sich fern,
Es weilen nur Knechte bei ihren Herrn.
Die Mutter, getrennt vom Sohn,
Pflückt nicht ihrer Liebe Lohn.
Es küssen sich nur die Geister,
Und wenn auch der Kerkermeister
Spazieren uns führt eine halbe Stund',
Daß einmal Mund sich drängt an Mund,
Gleich rasselt er mit dem Schlüsselbund,
Und jeden in seine Stelle weist er.
Es gibt keinen bleibenden Glückesbund,
Es gibt kein Seelenparadies
Auf diesem erbärmlichen Erdenrund —
Das Leben ist ein Burgverließ.

Ich habe keine Titel.

Ich habe keine Titel,
Bin nicht Kommerzienrat,
Ich hab' auch keine Mittel;
Der Fall ist desperat.

Bin so ein Stückchen Dichter,
Ein Stückchen Musikant,
Solch hungriges Gelichter
Erfüllt das ganze Land.

Käm' nur die Zeit recht schnelle,
Wo man den Menschen schätzt;
Dann blieb' manch hohe Stelle
Im Land wohl unbesetzt.

Und würden alle Hunde
Und Wölfe dann verbannt,
Blieb' wohl für mich zur Stunde
Ein Platz als Mensch vakant.

Herr Tantalus im Tartarus.

Herr Tantalus im Tartarus,
Wie groß sind deine Leiden!
Stets reizt der Apfel zum Genuß,
Fast beut er sich den Mund zum Kuß,
Und darfst dich nicht dran weiden.

Herr Tantalus im Tartarus,
Ich fürchte, wir sind Vettern!
Zwar ist's nicht Apfel oder Nuß,
Es ist, wonach ich zappeln muß,
Ein Zweig mit grünen Blättern.

Des Zweiges, wie durch Schicksalschluß,
Harr' ich umsonst begierlich;
O Schicksal! Vetter Tantalus
War Gott und Menschen ein Verdruß;
Ich bin doch so manierlich!

Wie iſt das Herz mir leicht und frei!

Wie iſt das Herz mir leicht und frei!
Warum doch war's verſchloſſen?
Gewiß! Ich war verſtimmt für drei,
Und für ein Dutzend verdroſſen.

Ich wagte nicht mehr aufzuſchau'n,
Mein Antlitz wurde gelber,
Vor meinen Gedanken fühlt' ich Grau'n
Und zankte mit mir ſelber.

Der beſte Beweis, wie ſchlecht mir's ging,
Wie groß meiner Seele Beſchwerden,
Iſt, daß ich an zu rechnen fing
Und läſterlich ſparſam zu werden.

Der alle meine Genüſſe krönt,
Der Tau meiner beſten Gedanken,
Den Kaffee hatt' ich mir abgewöhnt,
Ich ſparte den halben Franken.

Doch heut' ward ein Ende allem Weh'
Und allem Spleen und Sparren,
Hier ſitz' ich luſtig im Café français
Und rauche die beſten Zigarren.

Mein Herz iſt frei, die Welt iſt mein,
Ich habe mich ſelber wieder!
Es ſtrömt eine Flut auf mich herein
Der übermütigſten Lieder!

Es gibt so Stunden.

Es gibt so Stunden, wo mir weich ums Herz,
Wo Mut und Zorn und Witz die Waffen strecken,
Die sonst mir kühnlich helfen, treue Recken,
Mich durchzukämpfen durch des Lebens Schmerz.

Dann sehn mich Laub und Blumen traulich an,
An denen oft ich kalt vorübergehe,
Als sprächen sie: „Vertraue uns dein Wehe,
Erzähl' uns alles, was man dir getan."

Wie der verlorne Sohn, der nackt und bloß
Zur Heimat kehrt von wildverwirrten Wegen,
Möcht' ich das müde Haupt dann reuig legen
Der alten Mutter Erde in den Schoß.

Kritik.

Da las ich heut' in einer Kritik
Ich hätte zum Dichten kein recht Geschick;
Mein ewig Thema wär' die Liebe,
Von der ich doch nichts Neues schriebe.
Mit meinem Tonsatz wär's ebenso,
Man würde bei allem nicht recht froh,
Ich bliebe am Stoff, am Inhalt kleben,
Ohne mich drüber zu erheben.
Ich wollte dichten zugleich und singen,
Und könnte kaum *eins* zuwege bringen.
Doch wär' ich eben sonst kein Vieh,
Erweckte selbst Rührung und Sympathie;
Mein „Vaterunser" wär' wohl gebetet,
Nicht heuchlerisch hinaustrompetet;
Vielleicht auf wirren Lebenswegen
Sehnt' ich mich wohl dem Heil entgegen.
Das schütze mich vor Hohn und Spott,
Ich meint' es ernst mit dem lieben Gott.

Ich nehm' ſolche Dinge ganz gerne auf,
Wüßt' ich auch manche Antwort drauf;
Mich ehrt nur, wer mir die Achtung ſchenkt,
Zu ſagen, wie er von mir denkt.
Ich wünſch' meinem neuſten Ei, dem Büchlein,
Das Los der ausgekrochnen Küchlein,
Daß man's beſchwatzt und es betracht't,
Bekrittelt, doch nicht ganz veracht't;
Und, wenn auch Lieb' nur drinnen ſteht,
Daß die mir doch von Herzen geht,
Und wenn nicht alles nagelneu,
Doch manches gut ſei, brav und treu.
Und wünſch' auch jetzo, daß man ſchrieb',
Ich mein' es ehrlich mit der Lieb'.
Im ganzen wird mir's gehn vielleicht
Wie jenem Schwaben in der Beicht':
Wie alles ſchon war abgetan
Fing der erſt recht zu heulen an.
„Mein lieber Freund, geſteh's nur ein,
„Bereuſt du, wird dir Gott verzeihn,
„Der allen Reuigen vergab."
Da ſchluchzt der: „Ich bin halt a Schwab'!"
So gab' ich auch meine Lieder hin,
Zu beichten, daß ich ein Deutſcher bin.
Und die Kritik wird den Troſt mir geben
Wie jenem Schwaben ſein Pfarrer eben.
„Behüt' dich Gott von Himmelshöh'n,
S'is grad' kein' Sünd', aber auch nit ſchön!"

Wie mancher macht ſein Teſtament.

Wie mancher macht ſein Teſtament
Lang' vor dem letzten Leiden,
So ſing' ich auch mein Scheidelied,
Noch eh' es geht ans Scheiden.

Ob man auch lange dran gewöhnt
Jahraus, jahrein es übe;
Wenn wieder 's Scheideglöcklein tönt,
Klingt's immer wieder trübe.

Und wie es doch dem Sterben gleicht,
Das Scheiden von der Liebe!
Sag, würde wohl das Sterben leicht,
Wenn man es öfter triebe?

Ich glaub' es nicht, du würdeſt blaß,
So oft's zum Sterben käme,
So wird auch 's Auge wieder naß,
So oft man Abſchied nehme.

Und fragſt du, was iſt größre Qual?
Kann nicht Beſcheid dir geben;
Doch ſtirbſt du nur ein einzig Mal
Und ſcheideſt all dein Leben.

An Peter Cornelius.

Ich hört' einmal in froh erregter Stunde
Den Lebenszug aus deinem eignen Munde:
Du warst nur noch ein Knabe zart und klein,
Bei deiner Mutter kehrten Freunde ein;
Und wie im Scherz und Ernst die Rede lief,
Der Freunde einer zu sich her dich rief,
Hielt dir ein Geldstück, nagelneu und licht,
Und schwarze Kreide lächelnd vor's Gesicht
Und sprach: „Nun, Pitterchen, nun wähle hier,
Was du am liebsten willst, das geb' ich dir!"
Du aber nahmst die Kreid' ihm aus der Hand
Und liefst und malteſt eifrig an die Wand. —
So oft mir's einfällt, rührt mich tief mit Lust
Der Drang des Genius in des Knaben Brust.
Wenn unsre Zeit einmal zur Sage ward,
Die mit Geschehnem holde Wunder paart,
Gewiß, dann wird in deines Wirkens Licht
Dein Leben auch zum heiligen Gedicht,
Gewiß, dann singt dein Volk: Der das erfand
Ein Engel gab die Kreid' ihm in die Hand!

Nach dem Tode seines Schwagers.

September 1874.

Die Blume welk sich neiget,
Doch blüht der bunte Flor;
Die Einzelstimme schweiget,
Doch weiter tönt der Chor;

Der Sturm zerschellt die Fichte,
Doch immer grünt der Wald;
Das Scheit verglüht zu nichte,
Die Flamme nicht so bald.

Es ſinkt hinab die Welle,
Der Strom entbehrt ſie nicht;
Ein Sternlein ſtürzet ſchnelle,
Der Himmel ſtrahlt im Licht.

Nun ſehn den Wald wir blühen,
Voll Blumen Wieſ' und Feld,
Die Flamme lodernd glühen,
Sehn reich das Sternenzelt:

Doch unſern Baum verwittert,
Doch unſre Blume tot,
Doch unſer Scheit zerſplittert,
Doch unſern Stern verloht.

Ein Troſt nur kann uns feien
Vor ſolcher Schmerzen Macht:
Wir ſchließen feſt die Reihen
Wie Helden in der Schlacht,

Wir einen Herz und Hände,
Wo uns der Treuſte fiel,
Wir kämpfen bis zu Ende,
Wir finden uns am Ziel.

Zur Liebe ſoll entflammen,
Was uns dem Gram wollt' weihn;
„Nur feſt, nur feſt zuſammen"
Soll unſer Wahlſpruch ſein!

Zum Schluß.

Wen'ge ſind, die mich verſtehen,
Die mich nehmen, wie ich bin,
Die das Wort mir nicht verdrehen,
Das ich ſprach mit leichtem Sinn;

Die aus einer Spreu von Scherzen
Gern erſpähn des Ernſtes Korn,
Die da ſchöpfen, wie vom Herzen
Reich und ſpärlich fließt der Born.

Drum, daß euch ich bin begegnet,
Hat mir recht das Herz erlabt,
Seid gegrüßet, ſeid geſegnet,
Daß ihr mich verſtanden habt!

Poetiſche Überſetzungen.

Prolog.

An ***

Es hält so schwer zu schreiben
Was Orginelles jetzt,
Doch um geübt zu bleiben
In dichterischem Treiben,
Wird Fremdes übersetzt.

Was hilft's auch, daß den eignen
Pegasus müd' man hetzt?
Was soll sich auch ereignen,
Wert, um es aufzuzeichnen?
Besser — man übersetzt!

Wo Peneus oder Bospor
Ein Dichterhaus benetzt,
Reit' ich auf deutsch sein Roß vor,
Stell' einen zweiten Voß vor,
Der trefflich übersetzt.

Was nur an Themſ' und Seine
Poet'sche Kiele wetzt,
Italische Sirene,
Nordische Dichter-Träne —
Sei alles übersetzt.

Ja, selbst was man ägyptisch
Und äthiopisch schwätzt —
Sogar apokalyptisch
Steh' deutsch auf deinem Nipp-Tisch,
Und ich hab's übersetzt.

Zwar hoff' ich, daß von allen
Mein Wirken wird geschätzt,
Doch wird am schönsten schallen
Dein Lob, der zu Gefallen
Ich alles übersetzt.

Und findeſt du was Schlimmes,
Und biſt etwa verletzt,
Den Ausbruch deines Grimmes
Erſpare mir, vernimm es:
Es iſt nur überſetzt!

Doch findeſt du was Feines,
Das weiblich dich ergetzt,
Nehm' ich dein Lob für meines,
War doch mein Tun kein kleines,
Hab' ich's doch überſetzt!

Nicht die Träne kann es ſagen.

Nach dem Engliſchen des Thomas Hood.

Nicht die Träne kann es ſagen,
Die da fällt auf deinen Sarg,
Welches Leid um dich wir tragen,
Welch ein Herz das Grab uns barg. —
Nur der Trauer heil'ge Stunde,
Nur ein treugehegter Gram,
Nur der Schmerzen offne Wunde
Sage, was der Tod uns nahm.

Ein Symbol ſei dein Gedenken
Für des Schönen Macht und Sieg.
Leit' uns, hoch den Geiſt zu lenken,
Hoch, wie deine Seele ſtieg. —
Lebe fort in treuen Herzen,
Bis der Tod den Gram bezwingt,
Denn der Tod hat keine Schmerzen,
Wenn er dich uns wieder bringt.

Der Wind, der wandernde Wind.

Nach dem Engliſchen der Felicia Hemans.

Der Wind, der wandernde Wind,
Der die Sommerabende kühlt,
Wer leiht ſeinen Tönen den Zauber,
Wenn er rauſchend die Blätter durchwühlt?

Sind es die wehenden Föhren?
Iſt es der Halme Gewog?
Sind's die gehöhlten Felſen,
Die er im Wehn durchzog?

Iſt es, weil all die Klänge
In ihm vereinigt ſind,
Daß er ſo meiſterhaft aufſpielt
Der Wind, der wandernde Wind?

Nein, nein! die ſüßen Laute,
Mit denen er füllt den Raum,
Er zieht ſie nicht aus der Föhre,
Nicht vom liſpelnden Weidenbaum,

Nicht von der murmelnden Quelle,
Nicht von dem Felſenthron:
Die Lieb' in unſern Herzen
Leiht ihm den ergreifenden Ton.

Das Band, das die Seelen verbindet,
Rühret er leis und gelind,
Daß wir lauſchen und zittern und beben
Vor dem Wind, dem wandernden Wind.

Mein Liebchen iſt nicht Heliotrop.

Nach dem Engliſchen des Thomas Hood.

Mein Liebchen iſt nicht Heliotrop,
Das ſchwärmt nur für die Sonn';
Die Tulp' iſt ſo ein höfiſch Ding,
Denkt nur an Herren von.
Die Primel iſt 'ne Bauerndirn,
Das Veilchen eine Nonn':
Ich liebe die Roſ', die rote Roſ',
Die Roſ' iſt meine Wonn'!

Die Wicke denkt nur an das Frei'n,
Hat gar zu große Haſt!
Frau Sturmhut ſieht ſo giftig aus,
Da fürchtet man ſich faſt.
So weinerlich iſt Rosmarin,
Das wird ſo bald zur Laſt:
Ich liebe die Roſ', die rote Roſ',
Hab' ſie ins Herz gefaßt!

Die Lilie iſt ſo heilig, weiß,
Die kann mein Schatz nicht ſein,
Und Maßlieb iſt ein armes Ding,
Sieht ſo verlegen drein.
Mit Bienen buhlt die Heideblum',
Jasmin macht ſich gemein:
Ich liebe die Roſ', die rote Roſ',
Die Roſe will ich frei'n!

Dich lieb' ich.

Nach dem Engliſchen des Thomas Hood.

Dich lieb' ich, dich lieb' ich!
Was andres weiß ich nicht.
Es iſt Viſion mir in der Nacht
Und Tags mein Traumgeſicht.
Das Echo iſt's in meiner Bruſt
Und mein Gebet ſo ſchlicht:
Dich lieb' ich — dich lieb' ich —
Was andres weiß ich nicht.

Dich lieb' ich, dich lieb' ich!
Das klingt mir ſtets im Ohr,
In meinem ſtolzeſten Gedicht
Singt es ein ganzer Chor.
Die unter allen Schönen
Mein ſpähend' Aug' erkor —
Dich lieb' ich — dich find' ich,
Aus Tauſenden hervor.

Dich lieb' ich — dich lieb' ich!
Dein Aug', das rehbraun ſchaut,
Die Laute deines Mundes, die
Von Melodien taut;
Doch über alles deine Treu',
So felſenfeſt gebaut —
Dich lieb' ich — dich lieb' ich —
Dir ſei mein Heil vertraut!

Hirten Gesang.

Nach dem Englischen des Lord Houghton.

Ich wandelte am Bache
Entlang dem Mühlenpfad.
Es schwieg des Baches Rauschen,
Es schwieg das lärmende Rad.
Kein Grillchen, das da zirpte,
Kein Vöglein, das da sang —
In meiner Brust das Pochen,
Das war der einz'ge Klang.

Ich saß zur Ulme nieder,
Ihr Schatten dehnte sich;
Doch wie er lang und länger wuchs,
Kein Bangen fühlte ich.
Denn ich lauscht' auf eine Stimme,
Ich lauscht' auf einen Gang —
Doch in meiner Brust das Pochen,
Das blieb der einz'ge Klang.

Er kam nicht und er kam nicht,
Es kam die Nacht allein;
Ein Sternlein nach dem andern nahm
Sein goldnes Plätzchen ein.
Des Abends Wehn strich leise
Hin über meine Wang',
Doch in meiner Brust das Pochen,
Das blieb der einz'ge Klang.

Still rannen Tränen nieder —
Da legt' sich eine Hand
Leis über meine Schulter,
O, mir so wohlbekannt!
Es ward kein Wort gesprochen
Als mich sein Arm umschlang:
Denn in unsrer Brust das Pochen,
Das war der einz'ge Klang.

Wir hielten treu zuſammen.

Nach dem Engliſchen der Caroline Norton.

Wir hielten treu zuſammen
In Sturm und Sonnenſchein,
Seit wir als Kinder ſpielten
Im traulichen Lindenhain.
Nun aber ſeh' ich Wolken
Auf deiner Stirne ruhn —
Wir hielten treu zuſammen,
Trennt uns ein Wörtchen nun?

Wir waren froh zuſammen
Und lachten laut und hell,
Denn warm und voll im Herzen
Rauſchte der Hoffnung Quell.
Doch nun haſt du mit Lachen
Und Freude nichts zu tun —
Wir waren froh zuſammen,
Trennt uns ein Wörtchen nun?

Wir grämten uns zuſammen;
Auf manches liebe Grab
Rann ob zerſtörtem Hoffen
Die bittre Trän' herab.
Wie würden ſie dich mahnen,
Die Stimmen, die dort ruhn;
Wir grämten uns zuſammen —
O, niemand trennt uns nun!

Sie wallt in Schönheit wie die Nacht.

Nach dem Englischen des Lord Byron.

Sie wallt in Schönheit, wie die Nacht,
Die sternenglänzend, ätherrein,
Um ihres Auges Zaubermacht
Webt Licht und Schatten im Verein,
Verschmelzend süß, wie Tagespracht
Sich löst in milder Dämm'rung Schein.

Ein Schatten mehr, ein mindres Klar
Zerstörte halb den Zauber licht,
Der durch ihr dunkles Lockenhaar
Sich übers holde Antlitz flicht,
Drin aus der Stirne wunderbar
Ein selig stilles Träumen spricht.

Das Rot, das ihre Wang' erhellt,
Das Lächeln, das umschwebt den Mund,
Tut so beredt und unverstellt
Ein sagenvolles Dasein kund:
Voll tiefem Frieden mit der Welt,
Voll reiner Lieb' aus Herzensgrund.

Der Tag ist kalt und trüb und traurig.

Nach dem Englischen des H. W. Longfellow.

Der Tag ist kalt und trüb und traurig,
Der Regen fällt, der Wind weht schaurig.
Noch klammert die Reb' an der modernden Wand,
Doch Blatt auf Blatt fällt nieder zum Sand —
Und der Tag ist trüb und traurig.

Mein Leben ist kalt und trüb und traurig,
Der Regen fällt, der Wind weht schaurig.
Noch klammert ans modernde Sonst sich der Geist,
Doch Hoffnung der Jugend sinkt welk und ergreist,
Und die Tage sind trüb und traurig.

Sei still, mein Herz, und ende dein Brüten!
Noch lauscht die Sonn' in des Sturmes Wüten.
Das Los, dem du weinst, ist das Los aller Welt,
Und kein Leben, in das nicht ein Regen fällt,
Der zu Boden wehet die Blüten.

Was trauern doch die Mägdelein.

Irisch.

Was trauern doch die Mägdelein
Gleich schlanken Lilien taubenetzt,
Was streun sie um den Marmorstein
Des Lenzes rote Rosen jetzt?

Die schönste Rose, die geblüht
Am Shannonstrom, verging;
Der Sterne hellster ist verglüht, —
Ihm war die Erde zu gering.

Sie war aus Rodrichs edlem Haus,
Um die wir weinend tragen Leid,
Natur goß alle Gaben aus
Zu schmücken reich ihr irdisch Kleid.

Auch schön war er, dem bräutlich scheu
Ihr Herz ergeben war.
O, reine Lieb' und Himmelstreu'
Erschien vereint in diesem Paar.

Doch trüb und traurig war der Tag,
Der ihn zum Streit, zum Sterben rief.
O, bei beflorter Trommeln Schlag,
Wie klang sein Grablied dumpf und tief.

Solang ihr Auge Tränen fand,
Weint es ihm treulich nach —
Bis leis der Tod mit sanfter Hand
Am Shannonstrom die Rose brach.

O, kennt ihr nicht Emmchen, die kleine?

Irisch.

O, kennt ihr nicht Emmchen, die kleine?
Sie wohnt am grüngoldenen Rheine;
Vor den Äuglein so hell,
O fliehet nur schnell,
Sie glühn von zu zaubrischem Scheine.

Sehet ihr sie auch noch so mild strahlen,
Sie schaffen nur Sorgen und Qualen.
Und lockt euch der Schein
Und schaut ihr hinein,
Das Herz muß es teuer bezahlen.

O, seht ihr je Emmchen, die kleine,
(Ihr kennt sie, es gibt ja nur eine!)
O, so nehmt euch in acht,
Zumal wenn sie lacht,
Die Zaubrin, die schlimme, die feine.

Lasset nicht ihren Mund euch berücken,
Der birgt, ach, die bösesten Tücken,
Und fühlt ihr sein Wehn,
Ist's um euch geschehn,
Dann stirbt euer Herz vor Entzücken.

Für meine Herrin.

Nach dem Französischen des Alfred de Musset.

Als ich Petrarca las im Jugenddrang,
Wie wünscht' ich, nur entfernt ihn zu erreichen,
Der dichtend liebte, liebergriffen sang,
Der Götterſprache mächtig, ohnegleichen.

Er feſſelt' in des Liedes Wunderzeichen
Den Herzſchlag, der gezuckt minutenlang,
Ein Lächeln ward, ein Blick der Wonnereichen,
Auf goldner Laute ihm zu ew'gem Klang.

Du, deren Wort zum Freund mich will erheben,
Gedenke mein, und laſſe meinem Dank
Sich dein Erinnern in dies Lied verweben;

Nicht nach Petrarcas Höhe darf ich ſtreben,
Doch wer mich ruft, dem biet' ich ſonder Wank
Die Freundeshand, und wer mich liebt, mein Leben.

Ich nenne ihn nicht.

Nach dem Franzöſiſchen des Alfred de Muſſet.

Den Namen, den mein Herz mit Beben
Leiſe nur ſpricht,
Und wolltet ihr mir Kronen geben,
Nenn' ich ihn nicht.

Wir können's in die Runde ſingen,
Wenn ihr es wollt,
Wie golden ihr vom Haupt in Ringen
Die Locke rollt!

Mir iſt Befehl von ihrem Munde
Jeglicher Hauch;
Ich ſtürbe gern für ſie zur Stunde,
Was wär' es auch?

Verborgner Liebe ſchmerzlich Zagen
Schaffet mir Not;
Mein armes Herz will treu ihr ſchlagen
Bis in den Tod.

Doch ſtumm nur will es um ſie werben,
Stumm, bis es bricht,
Und ihren Namen, ſelbſt im Sterben
Nenn' ich ihn nicht.

Die Gefangene.*

Nach dem Französischen des Victor Hugo.

Wär' ich nicht hier gefangen,
Lieben könnt' ich dies Land,
Wo Maisfelder prangen,
Meeresflut küßt den Strand,
Unzähl'ge Sterne lachen;
Doch der finstern Spahi Wachen
Seh' ich die Runde machen,
Den Säbel in der Hand.

Bin nicht aus diesen Landen,
Trag' ich auch ihre Tracht,
Und ob auch mir zu Handen
Dienend ein Sklave wacht,
An Tajos Stromgestaden
Tönen hell Serenaden,
Vor Liebchens Fensterladen
Singt der Galan die Nacht.

Doch schön ist's hier am Strande,
Den nie ein Winter zwingt,
Wo nie ein Frost vom Lande
Durchs offne Fenster dringt;
Im Lenz, wenn Schauer sinken,
Siehst du smaragden blinken
Den Wurm, der Tau zu trinken
Sich auf den Grashalm schwingt.

* Komponiert von Hektor Berlioz.

Gern ſing' auf moos'gem Bette
Ich ein ſpaniſches Lied,
Wenn der Geſpielen Kette
Um mich den Reigen zieht,
Wenn ſie tanzen die Runde
In anmutsvollem Bunde
Dort unter der Rotunde,
Bis das Sonnenlicht ſchied.

Doch zumal wenn die Wangen
Koſende Kühle ſtreift,
Des Nachts, o welch Verlangen
Zu träumen mich ergreift.
Ein Sehnen kommt gezogen
Vom blauen Himmelsbogen,
Indes auf Meereswogen
Des Mondes Silber ſchweift.

Ach wär' ich nicht hier gefangen,
Lieben könnt' ich dies Land.
Wär' ich nicht hier gefangen!

O komm im Traum.

(Oh! quand je dors.)

Nach dem Franzöſiſchen des Victor Hugo.

O komm im Traum, komm in ſtilleſter Stunde,
Wie einſtens Laura Petrarc' erſchien zur Nacht,
Daß mir dein Hauch heile jegliche Wunde,
Wenn meinem Munde er nahet ſacht.

Wenn düſtre Wolken die Stirn mir umſäumen,
Die ach, zu lang dem Herzen Leid gebracht,
Du blickſt, ein Stern, wie aus himmliſchen Räumen,
Daß in mein Träumen ein Eden lacht.

Und deinem Mund meine Lippen erwähle,
Weil ihre Glut, ach, von Gott ward entfacht,
Und werde ein Weib, du Engel ohne Fehle,
Daß meine Seele in Wonne erwacht.

Mein Kind, wär' ich König.

(Enfant si j'étais roi.)

Nach dem Franzöſiſchen des Victor Hugo.

Mein Kind, wär' ich König,
Glänzend und reich vor allen,
Gäb' ich Szepter und Thron,
Und mein Volk auf den Knien,
Und meine goldne Kron',
Von Porphyr meine Hallen,
Und die Flotten, die weit
Durch alle Meere wallen,
Für deinen Blick dahin!

Und wär' ich Gott, die Erde,
Die Luft zuſamt den Wogen,
Die Engel und Dämonen
In Staub gebeugt vor mir,
Nächtigen Chaos Grund
Von Geburten durchzogen,
Die Ewigkeit,
Die Welten, den Himmelsbogen,
Für einen Kuß von dir!

Gibt es wo einen Raſen grün.

Nach dem Franzöſiſchen des Victor Hugo.

Gibt es wo einen Raſen grün
Feucht von perlendem Regen,
Wo Blumen, die nimmer verblühn,
Duften ſüß dir entgegen,
Wo da ſtehen in Fülle reich,
Lilie, Geisblatt, Veilchen weich,
Dir zum Pfad gäb' ich ihn gleich,
Deinen Fuß zu hegen.

Gibt es lieblichen Liebestraum,
Der voll von wonnigem Segen,
Wenn ein Glück du empfunden kaum,
Neue Luſt will erregen,
Einen Traum von ſchönrem Stern,
Wo nicht Seele der Seele mehr fern,
O dir zum Hort gäb' ich ihn gern,
Um dein Herz zu hegen.

Mazeppa.

Away! away!
Byron, Mazeppa.

Nach dem Französischen des Victor Hugo.

I.

Wie sie Mazeppa trotz Knirschen und Toben,
Gebunden an allen Gliedern, gehoben
Auf das schnaubende Roß,
Dem glühend die weiten Nüstern dampften,
Des Hufe den bebenden Boden stampften,
Daß er Funken ergoß;

Wie schlangengleich er in Banden gerungen,
Daß rings Gelächter schallend erklungen
Seiner Henker im Chor,
Bis widerstandlos ihn die Fessel zwinget,
Und Schaum vom Munde, Blut ihm dringet
Aus den Augen hervor:

Da gellt ein Schrei, und schneller als Pfeile
Fliegt mit dem Mann in rasender Eile
In die Weite das Roß:
Staubwirbel hüllet die Atemlosen,
Der Wolke gleich, darin Donner tosen
Und der Blitze Geschoß.

Sie fliehn; sie fliegen durch Talesengen
Wie Stürme, die zwischen Bergen sich drängen,
Wie der fallende Stern;
Nun sind sie, ein schwärzlicher Punkt, noch zu sehen,
Bis sie wie Schaum auf der Welle zergehen
An dem Horizont fern.

Sie fliehn; in die unermeßlichen, wilden
Öden, wo endlos ſich Kreiſe bilden
Immer neu, immer mehr;
Ihr Ritt iſt ein Flug, und die Türm' und Städte
Und Bäume und rieſiger Berge Kette
Tanzen wild um ſie her.

Und wenn der Gebundne im Krampf ſich rühret,
Dann ſprengt das Roß wie vom Sturm entführet,
Immer jäher erſchreckt,
In die Wildnis, die kahlen, unwohnlichen Steppen,
Wo das Land mit faltigen Sandesſchleppen
Wie ein Mantel ſich ſtreckt.

Rings alles in düſtern Farben brennet,
Es rennt der Wald, die Wolke rennet
Ihm vorbei, und der Turm
Und der Berg in rötliches Licht ſich tauchend,
Und hinter ihm Roſſe, die ſchnaubend und rauchend
Galoppieren im Sturm.

Und hoch der abendlich ſtrahlende Bogen,
Der Ozean, der aus den Wolkenwogen
Neue Wolken entrollt!
Die Sonne, eh' ihm die Sinne vergehen,
Sieht er, ein marmornes Rad, ſich drehen,
Mit Geäder von Gold.

Dann dunkelt ſein Blick, ſein Haupthaar hänget
Hernieder ſtraff, ſein Blut beſprenget
Das Geſtrüpp und den Sand,
Ihm ſchwillt der Leib im umwindenden Strange,
Der ihn, wie gierig ihr Opfer die Schlange,
Immer enger umwand.

Und raſender immer tobt und ſchießet
Das Roß dahin, dem Blut entfließet
Aus zerriſſenem Fleiſch;
Und weh! ſchon mengt in der Roſſe Traben,
Das dumpf dahinbrauſt, ein Zug von Raben
Sein unheimlich Gekreiſch.

Es kommen die Raben, und hoch in Lüften
Der Aar, verſcheuchet von Modergrüften,
Es vermehren den Schwarm
Die Eulen, der Geier, der mäſtend auf Leichen
Taucht mit dem Hals in modernde Weichen,
Wie mit nackendem Arm.

Ihr Neſt verlaſſend im nächt'gen Fluge
Geſellen ſie ſich dem Leichenzuge,
Der die Lüfte durchſchnellt;
Mazeppa, ſinnlos, hört nicht ihr Toben,
Er ſtarrt nach dem rieſigen Fächer nur oben,
Weſſen Hand ihn wohl hält?

Sternlos die Nacht! die geflügelte Meute
Folgt gierig, raſtlos der ſichren Beute,
Bis ſie fiel und erlag;
Er ſieht nur ein wirbelndes, düſtres Gewirre,
Und hört wie im Traum nur im dumpfen Geſchwirre
Ihrer Fittiche Schlag.

Und nach dem raſenden Ritt dreier Tage,
Der ſie durch Wüſten, Steppen und Hage,
Über Eisbrücken trug,
Hinſtürzt das Roß bei der Vögel Rufe,
Es löſchen die Blitze, die mit dem Hufe
Aus den Steinen es ſchlug.

Da liegt er niedergeſchmettert und glühet
Vom Blute röter, als Ahorn blühet,
Wenn der Lenz ihn belaubt;
Der Vögel Wolke kreiſet, die graue,
Begierig harret manch ſcharfe Klaue,
Zu zerfleiſchen ſein Haupt.

Und doch! der ſich windet im Staub und ächzet,
Der lebende Leichnam, von Raben umkrächzet,
Wird ein Herrſcher, ein Held!
Als Herr der Ukraine einſt wird er ſtreiten,
Und reichliche Mahlzeit den Geiern bereiten
Auf dem blutigen Feld.

Ihm blühet Größe aus Qual und Leiden,
Der Mantel der Hetmanns wird ihn umkleiden,
Daß ihm alles ſich neigt;
Der Zelte Volk wird ſich huldigend ſcharen
Um ſeinen Thron, ihn begrüßen Fanfaren,
Wenn er herrlich ſich zeigt.

II.

So, wenn ein Sterblicher den Gott empfunden
Tief in der Bruſt, und fühlet ſich gebunden
An den Geiſt, der ihn trägt,
O Genius, feurig Roß! umſonſt ſein Ringen,
Des Lebens Schranken wirſt du überſpringen,
Die dein Huftritt zerſchlägt.

Du führſt durch Wüſten ihn, auf eiſ'ge Gipfel,
Durch Meeresflut und über moos'ge Wipfel
Zu den Wolken empor,
Und Nachtgeſtalten, die du aufgeſcheuchet,
Umdrängen ihn, es krächzt um ihn und keuchet
Der geſpenſtiſche Chor.

Du läſſeſt ihn auf deinen Feuerſchwingen
Die Körperwelt, die Geiſterwelt durchdringen,
An dem ewigen Strom
Tränkeſt du ihn, und wo Kometen ſtreifen,
Läßt du ſein Haupthaar unter Sternen ſchweifen
Hoch am himmliſchen Dom.

Die Monde Herſchels und mit ſeinen Ringen
Saturn, den Pol, um deſſen Stirn ſich ſchlingen
Diademe von Licht,
Er ſieht ſie all, auf ſchrankenloſem Gleiſe
Erweiterſt unaufhörlich du die Kreiſe
Seinem geiſt'gen Geſicht.

Nur Engel und Dämonen mögen ahnen,
Welch Leiden ihn auf nie betretnen Bahnen
Überwältigen mag,
Wenn Flammen er in tiefſter Seele ſpüret,
Und ach! des Nachts, wenn ihm die Stirn berühret
Feuchter Fittiche Schlag.

Er ſtöhnt entſetzt — du reißeſt unaufhaltſam
Den Schreckensbleichen fort im Flug gewaltſam,
Daß er zittert und bebt,
Bei jedem Schritt ſcheint er dem Tod zum Raube,
Bis er ſich neigt und ſtürzt, und aus dem Staube
Sich ein König erhebt.

Sommernächte.*

Nach dem Französischen des Theophil Gautier.

1.

Auf den Lagunen.

Mir ist mein Lieb gestorben,
Tränen nur blieben mir;
All mein Glück ist verdorben
Es starb mein Herz mit ihr,
Schönrem Stern, lichtrem Strahle
Zog ihre Seele zu,
Und der Engel der Ruh'
Ließ mich im Erdentale.
Welch unendliches Weh!
Ach! ohne Lieb auf der wogenden See!

Kalt, bleich sind ihre Wangen
Und ihr Herz schlägt nicht mehr;
Schwarz von Nacht rings umfangen
Scheint mir die Welt umher.
Vereinsamt weinet die Taube,
Weint mit klagendem Hauch;
Mein Herz, es weinet auch,
Sein Alles liegt im Staube.
Welch unendliches Weh!
Ach! ohne Lieb auf der wogenden See.

* Komponiert von Hektor Berlioz.

Schwarz weht vom Himmel nieder
Der Wolken Trauerflor,
Dem Klange meiner Lieder
Lauscht kein sterbliches Ohr.
Ach! wie schön sie gewesen,
Nie tut ein Lied es kund!
Tod hat den schönsten Mund
Sich zum Kusse erlesen.
Welch unendliches Weh!
Ach! ohne Lieb auf der wogenden See.

2.

Ländliches Lied.

Wenn im Lenz milde Lüfte wehen,
Wenn es grün wird im Waldrevier,
Laß, o Lieb, Arm in Arm uns gehen,
Duft'ge Maiblumen pflücken wir.
Wo uns Perlen von Tau umringen,
Die der Tag jedem Halm beschied,
Soll uns die Amsel fröhlich singen
Ihr Lied.

Maienzeit ist die Zeit der Wonne,
Ist der Liebenden goldne Zeit,
Vöglein, flatternd im Strahl der Sonne,
Singen Lieder voll Seligkeit.
O komm! — ruhe am kühlen Orte,
Laß uns plaudern von Liebe zu zwei'n,
Und sage mir die süßen Worte
Bin dein!

Fern zum Forst lenken wir die Schritte,
Wo das Reh, das uns schaut, erschrickt,
Und der Hirsch, der in Waldes Mitte
Stolz im Bach sein Geweih erblickt.
Dann, wenn reich uns der Tag beglücket,
Heimwärts kehren wir beide bald,
Mit Beeren, die wir frisch gepflücket
Im Wald.

3.

Der Geist der Rose.

Blick auf, die du in Traumes Schoße
Die seidne Wimper niederschlugst,
Blick auf! Ich bin der Geist der Rose,
Die auf dem Ball du gestern trugst.

Gepflückt kaum, hast du mich empfangen,
Von Perlen noch des Tau's bekränzt,
Und des Nachts bei Festesprangen
Hab' an deiner Brust ich geglänzt.

O du, die schuld an meinem Lose,
Die mir den Tod gegeben hat,
Allnächtlich kommt der Geist der Rose,
Tanzet um deine Lagerstatt.

Doch sei nicht bang, daß Ruh' mir fehle,
Daß Totenmessen mein Begehr,
Dieser Dufthauch ist meine Seele
Und aus Eden komm' ich her.

Süß wie mein Leben war mein Scheiden,
Für solch ein Los ist Tod Gewinn,
Wie manches Herz mag mich beneiden!
An deinem Busen starb ich hin.

Und auf mein Grab schrieb mit Liebgekose
Eines Dichtermundes herzinniger Kuß:
Hier ruht eine Rose,
Die jeder König neiden muß.

Sonette.

Nach dem Italieniſchen des Petrarca.

1.

Zu edlem Stand ein ſtill beſcheidnes Leben,
Ein hoher Geiſt zu kindlichem Gemüte,
Gereifte Frucht zu jugendlicher Blüte,
Zu ernſtem Sinn ein heitres Seelenſtreben

Ward dieſer Frau von ihrem Stern gegeben,
Ja von der Sterne König; Wert und Güte,
Und Ehr' und Preis in ihr, wie er ſich mühte,
Kein Dichter könnte würdig ſie erheben.

In ihr iſt Huld und Hoheit mild vereinet,
Sie weiß der Schöne Anmut zu verbinden,
Dem Schweigen zart beredte Herzensgrüße;

Und etwas, das in ihren Augen ſcheinet,
Gibt Licht der Nacht und läßt den Tag erblinden,
Macht Honig herb und leiht dem Wermut Süße!

2.

Ich lauſche bang, doch will nicht Kunde kommen
Von meiner Feindin, der geliebten, ſüßen;
Kein Wort, nicht ein Gedanke will mich grüßen;
In Pein und Hoffnung ſchwebt mein Herz beklommen.

Wie Wenigen ward Schönheit noch zum Frommen!
Iſt Schönheit ſchuld, muß ſie vor allen büßen!
Gott legte ihr vielleicht die Welt zu Füßen,
Hat, einen Stern, ſie zu ſich aufgenommen. —

Nein — eine Sonne! — Dann, o langes Leiden,
O flücht'ge Luſt, o Leben du, verrinne!
Dann ruhe aus mein Herz! — O ſchweres Scheiden!

Was raubſt du tückiſch mir die Qual der Minne?
Dann meinem Lied ein End'! und mir! uns beiden!
Und du im Flug, o meine Zeit, halt inne!

3.

Ihr ſel'gen Blumen, frohe Halmeswogen,
Die ihr die Sinnende umfangt, umwebet!
Du Pfad, auf dem ihr Fuß im Wandel ſchwebet,
Der jedes Wort von ihr in ſich geſogen!

Ihr ſchmucken Bäume, grüne Zweigesbogen,
Ihr Blüten, die ihr bleich und ſchmachtend bebet!
Du Schattenhain, wo ſich die Sonne hebet,
Die ſtolz dich macht, wenn dir ein Strahl gewogen!

O wunderlieblich Land! o Bachesfluten,
Die ihr im Glanz lebend'gen Lichts euch weidet,
Wenn ſchimmernd ihre Augen auf euch ruhten:

Ach, wie mein Herz euch um das Glück beneidet,
Wenn ihr, beſeelt von meiner Flamme Gluten,
Mit ihrem Bildnis Well' auf Welle ſcheidet.

Englein hold im Lockengold.*

(Angiolin dal biondo crin.)

Nach dem Italieniſchen des Marcheſe Ceſare Vocella.

Englein hold im Lockengold,
Das zwei Lenze ſah entſchweben,
Rein und heiter ſei dein Leben
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume ſchönes Bild.

Lüftchen mögen dich umkoſen,
Helle Strahlen dich umkränzen,
Sterne freundlich dir erglänzen,
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume ſchönes Bild.

Wenn du ſchlummerſt, wehet leis
Liebeshauch aus deinem Munde,
Fühle nie der Liebe Wunde
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume ſchönes Bild.

Süße Wonne, reines Glück
Aus der Mutter Lächeln ſauge.
Ihr ein Himmel ſei dein Auge,
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume ſchönes Bild.

Lern' von ihr den holden Zauber
Wie Natur und Kunſt ihn übet,
Lerne nicht, wie Leid betrübet,
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume ſchönes Bild.

Hörſt du meinen Namen nennen,
Mög' er oft vom Mund dir klingen,
Tief ins Herz der Mutter dringen,
Englein hold im Lockengold,
Du der Blume ſchönes Bild.

Des Brot ich eſſ', des Lied ich ſing'.

Nach dem Spaniſchen des Fernan Caballero.

(Cäcilia Böhl von Faber.)

„Des Brot ich eſſ', des Lied ich ſing'!"
So denkt die Lerch', auf leichter Schwing'
Fliegt ſie dem blauen Himmel zu
Und ſingt: „O Gott, wie gut biſt du!"

Ich habe den Jasmin begoſſen.

Nach dem Spaniſchen des Fernan Caballero.

(Cäcilia Böhl von Faber.)

Ich habe den Jasmin begoſſen
Auf meinem Teller blank,
Da kam mir ein Duft entgegen
Als ſagt' er: Schönen Dank!

Sonette.

Nach dem Polniſchen des Adam Mickiewicz.

An Laura.

1.

Kaum ſah ich dich, ſo fühlt' ich Flammen ſprühen;
Aus fremdem Auge ſchien mir's traut entgegen,
Und heimlich Rot ſah deine Wang' ich hegen
Gleich Roſen, wachgeküßt vom Tag, dem frühen.

Kaum hob dein Sang an, fühlt' ich Tränen glühen,
Und mir dein Lied ſo tief das Herz erregen,
Als tönt ihm aus der Höhe Engelſegen,
Als ſollt' ihm alle Seligkeit erblühen.

O laß mich, Teure, dir im Aug' erkennen,
Ob Liebe ihre Macht an dir erprobet!
Und muß ich, wenn Geſchick und Welt uns trennen,

Dich fliehn, von Gluten hoffnungslos durchtobet:
Wer dich auch Braut hienieden möge nennen,
Im Himmel hat dich Gott mir anverlobet.

2.

Nur mit mir ſelber kann ich Zwieſprach pflegen;
Jed' Wort zu andern macht mein Herz erweichen;
Vor Augen flammt es mir, die Wangen bleichen;
Laut fragen Fremde meines Ausſehns wegen.

Und tiefre Sorgen hör' ich Freunde hegen.
Das quält bei Tag mich; möcht' ich vor den Streichen
Der Schmerzen ins Aſyl des Traums entweichen,
So ſeh' ich Fieberbilder wirr ſich regen.

Auf raff' ich mich, und wandle, feſt zu preſſen
Ins Hirn die Gründe, mich gekränkt zu zeigen,
So tauſendmal beſchworen und vergeſſen;

Doch ſeh' ich dich, ſo wundert mich, wie eigen
Ich ruhig bin und eiskalt und gemeſſen,
Um dann aufs neu' zu glühn, aufs neu' zu ſchweigen.

3.

Kein höchſter Schönheitszauber iſt dir eigen;
Dein Wort iſt ſchlicht und einfach deine Weiſe;
Doch fehlen nie Verehrer deinem Kreiſe,
Die ſich, wie einer Königin, dir neigen.

Jüngſt abends klang im Saal Geſpräch und Reigen;
Ich hörte deinen Freundinnen zum Preiſe
Manch lautes Lob und zartes Scherzen leiſe;
Du kamſt — da herrſchte rings ein heil'ges Schweigen.

So wenn ein Feſtmahl ging zum Tanze über,
Wird's mitten oft im Wirbeln, Drängen, Rennen
Auf einmal ſtill, und alles ſtaunt darüber,

Und niemand weiß der Stille Grund zu nennen.
Der Dichter ſpricht: „Ein Engel fliegt vorüber!"
Ein Gaſt, den alles ahnt, doch wen'ge kennen.

Begegnung im Haine.

1.

„Du biſt es, und ſo ſpät?“ Bin irrgegangen
Im Wald beim trügeriſchen Mondenſcheine.
„Und haſt du mein gedacht?“ Du weißt, das eine
Hält einzig all mein Denken ja gefangen!

„Gib deine Hand! Reich mir zum Kuß die Wangen!
Du bebſt! Weshalb?“ So ſpät und ſo alleine
Schreckt mich der Wind und Uhuſchrei im Haine;
Wir tun nicht recht — ich fühle ſolch ein Bangen!

„Schau mir ins Aug', ins Herz, ob da ein Kräutchen,
Wie Unrecht, mag gedeihn! Und iſt es Sünde,
Wenn hier wir ſitzen, fromme Liebesleutchen?

Und daß mich nicht zu arge Glut entzünde,
Sorgſt du ſo ſtreng, als ob mein Erdenbräutchen
Als Himmelsbraut ſchon vor dem Ew'gen ſtünde!“

2.

Die Frömmler ſchmähen uns; die Spötter fragen,
Wie wir, da wir ſo traulich uns gefunden,
Durch Jugendmut und Liebesdrang verbunden,
Die Zeit vertun mit Weinen, Seufzen, Zagen?

Ich kämpfe mit mir ſelbſt, du willſt verjagen
Die Hoffnung ſelbſt, die lächelnd wohl auf Stunden
Die Feſſel löſt, mit der uns Gram umwunden;
Wir mißverſtehn der eignen Herzen Schlagen.

Iſt's Weh, iſt's Wonne? Wo uns nichts darf trennen,
Am Hauch dir, Hand in Hand gepreßt, entbrennen,
Darf ich, Geliebte, darf ein Weh ich's nennen?

Doch wenn die Wangen glühn von Tränenfluten,
Wenn Seufzer wehend mehren nur die Gluten,
Iſt's Wonne dann, wovon die Herzen bluten?

Morgen und Abend.

Der Osten glüht im Morgensonnenscheine;
Im Westen muß des Mondes Glanz verenden;
Der Rose Knospen sich zur Sonne wenden;
Das Veilchen steht im Tau, als ob es weine.

Ich grüße kniend Laura, die das feine
Goldhaar am Fenster teilt mit weißen Händen!
Sie fragt: Warum so trübe Blicke senden
Des Monds und Veilchens Antlitz, und das meine?

Am Abend tönt mein Lied, die Luft zu loben,
Wie nun der Mond in voller Pracht erglühe,
Wie sich das Veilchen taugestärkt erhoben,

Wie Laura schöner noch im Fenster blühe
Der Rose gleich, von Abendduft umwoben! —
Ich aber knie betrübt, wie in der Frühe.

An den Niemen.

Niemen, mein Heimatſtrom! wo ſind die Wellen,
Die einſt das Kind genetzt, wenn's Blumen pflückte,
In die der Jüngling dann, der Glutberückte,
Getaucht an wild einſamen Waldesſtellen?

Wo iſt die Zeit, da Laura zum Geſellen
Den eignen Schatten wählte, bunt ſich ſchmückte,
Wo ich ihr Bild, wenn's mich im Strom entzückte,
Mit Tränen trübte tief aus Herzensquellen?

Niemen, mein Heimatſtrom! Wo ſind die Wogen?
Mit ihnen ſoviel Glück und ſel'ges Wähnen?
Wohin iſt meiner Kindheit Luſt entflogen?

Wohin des Jünglings ſturmbewegtes Sehnen?
Wo iſt die Lieb', die Freundſchaft hingezogen?
Wenn alles ſchwand, was blieben denn die Tränen?

Der Jäger.

Den jungen Jäger ſah wohl auf der Heide
Umher ich ſchweifen lang im Sonnenbrande,
Dann ſtand er lauſchend ſtill am Uferſande
Und ſeufzt: „Ich will ſie ſehen, eh ich ſcheide,

Und ihn, den nie ich ſah!“ Im Jägerkleide
Sprengt eine ſchmucke Reit'rin nun zum Strande,
Und wendet rückwärts nach dem Heidelande,
Zum Jagdbegleiter wohl die Augen beide.

Der Jäger zittert; Kainsaugen meſſen
Den Weg, auf dem ſich naht der Jagdbegleiter;
Ich ſeh' ihn krampfhaft ſeine Waffe preſſen,

Dann als bereu' er, wankt er bebend weiter,
Staubwolken nahn, er ſtarrt, wie ſelbſtvergeſſen,
Er zielt — die Wolken kommen — doch kein Reiter!

Resignation.

Unselig ist, wen Liebe läßt verzagen,
Unsel'ger noch, wer Liebe nie erstrebet,
Doch am unseligsten, wer lieblos lebet
Und kann doch einst'ger Liebe nicht entsagen.

Will eitle Lust ihn weich in Fesseln schlagen,
Wehrt ihm Erinn'rung, die im Herzen bebet,
Und wenn ein Engel lächelnd vor ihm schwebet,
Wie dürft' er auf so heil'ge Spur sich wagen?

Geteilt in Weltverachten und Bereuen,
Flieht er die Dirne, muß die Göttin meiden,
Der Lust entsagen, von der Hoffnung scheiden;

Sein Herz, das keine Blüten mehr erfreuen,
Gleicht einem öden Opferhain der Heiden,
Den Götter flohen, den die Menschen meiden.

An ***.

1.

Du ſchauſt mich an! Du ſeufzeſt! Weh' dir, wehe!
Kennſt du das Gift nicht in dem Aug' der Schlangen?
Macht nicht ihr Atem dir das Herz erbangen?
Flieh'! daß dein Leben nicht in Reu' vergehe!

So fromm noch blieb ich, daß ich dir geſtehe:
Du weckſt in mir unheiliges Verlangen!
O flieh', daß nicht von meinem Los umfangen
Ich dich durch mein Verderben leiden ſehe!

Ich lieb' die Luſt, doch kann ich ſtolz entſagen;
Du biſt ſo jung — ich alt in jungem Leben;
Dein Platz iſt, wo des Frohſinns Grazien ſchweben,

Der meine, wo Erinn'rungsmale ragen.
Blüh', junger Efeu, blüh' hinauf um Reben!
Laß ab, zu grünen über Sarkophagen!

2.

Zum erstenmal kann froh ich Fesseln tragen;
Ich schau' dich an, doch ohne Herzenskranken,
Ich denke dein, doch frei sind die Gedanken,
Ich liebe dich, doch ohne Gram und Zagen.

Sonst mochte Selbstsucht mir statt Glück behagen;
Sonst brachte mir den jungen Sinn zum Wanken
Ein listig Wörtchen, weißen Arm's Umranken,
Doch fühlt' in Blüten stets den Wurm ich nagen.

Selbst als ich jener Braut geweiht mein Leben,
Wie hat mich Glut, wie Schmerz mich da verzehret,
Wie macht noch heut' ihr Name bloß mich beben!

Du hast nur Glück und Frieden mir beschéret!
Ich preise Gott, der dich mir hat gegeben,
Und dich, mein Lieb, die Gott mich preisen lehret.

3.

Mein Lieb! Ich zittre! Wonniglich umhegte
Uns höchſte Liebesluſt, doch ach! mir grauet,
Daß alles Glück in Tränen dir zertauet,
Dir, die ſchon jeder tiefſte Schmerz bewegte.

Iſt's deine Schuld, daß mich zu Lieb' erregte,
Was dir von Lippen lacht, vom Auge blauet,
Daß du zu ſehr der eignen Kraft vertrauet,
Daß Gott ſolch Glühn in unſre Seele legte?

Und ſahn wir Tage, Wochen nicht vergehen,
Umweht von Einſamkeit, der lockend ſüßen,
Und kämpfen, ſtolz, im Kampfe zu beſtehen?

Nun knie ich weinend zu des Altars Füßen!
Nicht mag Verzeih'n ich meiner Schuld erflehen!
O laſſe Gott nur dich nicht dafür büßen!

Guten Morgen.

Guten Morgen! — Halb in Ebenhainen
Schwebt ihr Geiſt, und in den Lilienwangen
Blieb er halb zurück, wie Sonnenprangen
Zwiſchen Wolken und dem Blau, dem reinen.

Guten Morgen! — Strahlen durch die feinen
Seidnen Wimpern ſchon ins Aug' ihr drangen;
Mücklein neckend auf zum Mund ſich ſchwangen;
Guten Morgen! Lieb' und Sonne ſcheinen!

Hatte dir erſonnen ſüßres Ständchen!
Doch du ſchliefſt ſo ſüß! Nun laß dich fragen:
Wachſt du fröhlich auf und ohne Klagen?

Guten Morgen! Reich' zum Kuß die Händchen!
Ich ſoll gehn? — So ſchlüpf' in dein Gewändchen!
Laß dir draußen Guten Morgen ſagen!

Gute Nacht.

Gute Nacht! Nun laß die blauen Schwingen
Sanft um dich den Gott des Traumes ſchmiegen!
Gute Nacht! Die Tränen laß verſiegen!
Gute Nacht! Laß Ruh' den Schmerz bezwingen!

Gute Nacht! Laß noch im Ohr dir klingen
Liebesworte, dich in Schlaf zu wiegen.
Eh' die Sinne ganz im Traum entfliegen,
Laß mein Bild den letzten Gruß dir bringen!

Gute Nacht! Den Blick noch einmal wende!
Gib die Wange! Gute Nacht! Laß führen
Dich zu Bett! Gib noch zum Kuß die Hände!

Gute Nacht! Du fliehſt? Du ſperrſt die Türen?
Gute Nacht denn! geht doch, eh' wir's ſpüren,
Sonſt mit „Gute Nacht" die Nacht zu Ende!

Guten Abend.

Guten Abend! Schönſter Gruß von allen!
Gute Nacht nicht, muß mein Aug' dich meiden,
Guten Tag nicht, darf ſich's wieder weiden,
Will ſo ſchön, als „Guten Abend!“ ſchallen.

Wenn des Abends dunkle Schatten fallen,
Glüht dir's kühner in den Augen beiden,
Und ſo ſtumm du ſonſt und ſo beſcheiden,
Fühl' ich freier deinen Atem wallen.

„Guten Morgen!“ laß Beglückte ſcherzen,
Die der Tag vereint zu Luſt und Plagen;
„Gute Nacht!“ verlöſche mild die Kerzen,

Wenn der Lieb' Entzücken hell darf tagen;
Aber heimlich ſtill verliebte Herzen
Laß ſich traulich „Guten Abend“ ſagen!

Viſite.

Kaum tret' ich ein und kann drei Wörtchen lallen
So meldet ſich Beſuch, es tönt die Schelle;
Und ging der eine, folgt der andre ſchnelle,
Und ſie muß knickſen, freundlich tun mit allen.

Wie gern mit Schlingen, Eiſen, Gruben, Fallen
Hätt' ich umzogen der Geliebten Schwelle,
Wie gern ſtatt dieſem Schnattern dem Gebelle
Des Cerberus gelauſcht in Hades Hallen!

Verruchter Schwätzer! Die Minuten zähl' ich
Wie Galgenkandidaten auf der Streue!
Da raſpelt der ſein Süßholz ab allmählich!

Doch endlich nimmt er Hut und Stock! O freue
Dich, mein gemartert Herz! doch nein! o ſchmählich!
Er ſetzt ſich hin, fängt wieder an aufs neue!

An den Viſitenmacher.

Willſt du ein lieber Gaſt ſein? Laß dir raten!
Der Neuigkeiten Quell darf nie verſiegen!
Sprich von Diners und Bällen, daß geſtiegen
Das Korn, ſprich von der Griechen Heldentaten!

Wenn ſprechend andre im Salon ſich nahten,
Such' dich verbeugend ihnen anzuſchmiegen!
Sind ſie ſich fern, beachte fromm verſchwiegen,
Ob die Toiletten regelrecht geraten!

Was auch die Hausfrau ſagt, nur lächeln, Beſter!
Daß niemand über Unart ſich beſchwere!
Und ſieht das Fräulein rechts und links die Quere,

Spielt mit der Uhr, ſo ſetz' dich ja nicht feſter!
Sag'! Ich empfehl' mich! Diener! Hab' die Ehre!
Und komm bald wieder — über zwei Semeſter!

Abſchied.

An D. D.

Verſchmähſt du mich? So müßt' ich dir entſagen?
Nie warſt du mein! — Tuſt du's der Sitte wegen?
Du liebſt ja andre! — Fehlt's an goldnem Regen?
Das ſtörte ſonſt nicht unſres Glücks Behagen!

Und hat mein Herz dir Gold nicht eingetragen,
Bracht' ich dir keinen edlern Lohn entgegen,
Dir opfernd meines Lebens Glück und Segen?
Warum verſchmähſt du mich? Vergebnes Fragen!

Heut lernt' ich neue Habſucht an dir kennen:
Loblieder willſt du, willſt von mir ſie haben,
Und weiter dann mein holdes Lieb dich nennen.

Doch weiht' ich dir der keuſchen Muſe Gaben,
Müßt' ich vor ihr in ew'ger Scham entbrennen;
Dein Name ſei in dieſem Lied begraben.

Danaiden.

Wohin, ihr Schönen, iſt die Zeit entſchwunden,
Wo noch ein Veilchenſtrauß, ein Büſchlein Flieder,
Das man dem lieben Kind geſteckt ans Mieder,
Zwei Herzen ſchnell zu Lieb' und Luſt verbunden?

Heut' iſt es billig, doch wird „Preis geſchunden!"
Wo Gold ich gab, verlangt man Liebeslieder,
Wo Lieb' ich ſchenke, will man Heirat wieder,
Und Lohn, wo ich den Liebeskranz gewunden.

In eurer Wünſche bodenloſe Krüge,
Ihr Danaiden, goß ich Gold und Lieder;
Da fühlt' ich tief; heut' ſcheu' ich Spott und Scherz nicht.

Und ob ich heut' auch noch Verlangen trüge
Nach euch, und gäbe Lieb und Gold euch wieder,
Wie einſt, ſo gäb' ich doch, wie einſt, das Herz nicht!

Entſchuldigung.

Ich ſang von Liebe in der Freunde Kreiſe;
Das lobten manche, andre hört' ich rügen:
Wie iſt ſein Lied doch voll von Selbſtgenügen!
Wie tönt's in Luſt und Schmerz dem eignen Preiſe!

Schon vorgerückt in ſeines Lebens Gleiſe,
Wie mag noch Liebestand ſein Herz vergnügen!
Warum nicht ſchwingt er ſich zu höh'ren Flügen?
Verlieh nur dazu Gott ihm Ton und Weiſe?

Hochherz'ge Tadler! Kühn ſchlug ich die Saiten
Und ſang im Heldenton von Heldenzeiten;
Doch kaum begann ich, als der Schwarm verwehte

Und wie entſetzt entfloh; ſtumm ließ ich gleiten
Mein Saitenſpiel, das ich zerſchlug in Lethe.
So Gunſt, ſo Kunſt!

Sonette aus der Krim.

Die Akarmanſchen Steppen.

Ich ſchwimm' in eines Wieſenmeeres Breiten;
Der Wagen muß im Grünen faſt verſinken,
Den Blumenſchaum von Graſeswogen trinken,
An Blüteninſeln ſacht vorübergleiten.

Es dämmert; nirgend will ein Pfad mich leiten;
Die Sterne ſuch' ich, die dem Schiffer winken;
Sind's Wolken dort? Iſt's, Abendſtern, dein Blinken?
Der Dnieſtr glänzt im Steppenmeer, dem weiten.

Wie ſtill! Ich hör' des Kranichzuges Rauſchen
Hoch, wie nicht Falkenblick vermag zu dringen;
Ich hör' den Käfer Blüt' um Blüte tauſchen,

Die Schlange ſacht durchs dichte Gras ſich ſchlingen,
Ach, aus der Heimat könnt' ich hier erlauſchen
Den Gruß — doch weiter! keiner will erklingen!

Meeresſtille.

Die Flagge regt ſich ſpielend kaum im Winde;
Die Woge ſachte nur den Buſen hebet,
Wie eine Braut, die Wonnetraum umwebet,
Erwacht und ſeufzt und weiter träumt gelinde.

Am Maſt erſchlafft hängt Segel und Gewinde
Wie Fahnen nach der Schlacht; nur leis erbebet
Manchmal das Schiff; die Reiſenden belebet
Geſpräch und Scherz; es ruht das Schiffgeſinde.

O Meer, in deines Schoßes tiefſtem Innern
Schläft der Polyp, wenn Sturm die Wogen türmet,
Und ſpinnt nur Netze, wenn die Lüfte blauen;

So hegſt du, Seele! heimlichſtes Erinnern
Gleich Hydern, auch entſchlummernd wenn es ſtürmet,
Tief ſchlagend nur ins frohe Herz die Klauen.

Fahrwind.

Es rauſcht das Meer, von Leben neu durchſchauert;
Hell tönt des Bootsmanns Ruf: „Ans Werk, ihr Jungen!“
Zum Maſtkorb hat ſich klimmend aufgeſchwungen
Der Burſch', drin wie die Spinn' im Netz er lauert.

Wind! Wind! Das Schiff, das mürriſch tief gekauert,
Reißt bäumend ſich empor, von Schaum umrungen,
Zertritt die Wogen, himmelan geſchwungen
Grüßt's Wind und Wolken, die es bang betrauert.

Mein Geiſt tanzt mit dem Maſte auf dem Meere;
Es ſchwillt die Seele, wie die Segel ſchwellen,
Ich jauchze laut in der Matroſen Singen;

Am Boden klammernd, wähn' ich, es beſeele
Mein Puls die Haſt; nun ahn' ich auf den Wellen
Was heißt: ein Vogel ſein und Flügel ſchwingen!

Sturm.

Maſt, Segel, Steuer barſt; im Wogenſauſen
Verhallt das Schrei'n, der Pumpe Unheilſtöhnen;
Das letzte Tau entriß der Sturm mit Höhnen;
Die Sonne ſank; das Hoffen wich dem Grauſen.

Es heult der Sturm Triumph und in dem Brauſen
Tritt auf das Schiff, zum Sieger ſich zu krönen,
Der Todesengel zu den Menſchenſöhnen,
Gleich Söldnern auf erſtürmtem Wall zu hauſen.

Der liegt halbtot, der blutend am Verdecke,
Der ſpricht zum Freund in letzten Scheidegrüßen,
Der betet vor dem Tod, nicht Tod zu leiden.

Ein Reiſender ſitzt ſtumm in ſeiner Ecke
Und denkt: Wie muß Gebet den Tod verſüßen
Und nur ein Herz, von dem man hat zu ſcheiden.

Anſicht der Berge von den Keslowſchen Steppen.

Der Pilger.

Was wollte Allah mit dem Eiſesmeere?
Hat er aus Wolken ſich den Thron verdichtet?
Ward von den böſen Genien aufgeſchichtet
Der Damm, daß er die Fahrt den Sternen wehre?

Das glänzt, als ob Byzanz ein Brand verzehre!
Hat Allah, wenn die Nacht den Tag vernichtet,
Im Meer des Alls die Leuchte aufgerichtet,
Den Weg zu hellen, vor dem Weltenheere?

Mirza, ſein Führer.

Dort? Ich war dort. In Winters Neſt von Eiſe
Sah Bach und Strom ich gierig Atzung ſchlingen;
Schnee war mein Atem; hoch ging meine Reiſe,

Wie Wolk' und Adler ſelbſt ſie nicht vollbringen,
Wo in der Wiege ſummt der Donner leiſe
Und über mir nur noch die Sterne gingen!
Das iſt der Tſchatürdag!

Der Pilger.

Ah! — — —

Baktschisarai.

Ihr, der Giragen weite, wüste Hallen
Mit dem zerstörten Stirnschmuck der Balkone!
Asyl der Liebe einst, beschirmt vom Throne,
Nun Schlangennest, drin Grillenrufe schallen.

Der Efeu durfte keck durchs Fenster wallen
Die Wand empor zu des Gewölbes Krone,
Und schrieb, daß er kraft seines Rechts hier wohne
Rings mit Belsazarzeichen hin: „Verfallen!“

Im Saale aus dem Marmorbrunn, dem runden,
Des Harems Springquell perlt noch klar und helle,
Als säng' er weinend oft in Dämm'rungsstunden:

Wohin ist Liebe, Glanz und Ruhm entschwunden?
Sie sollten währen, flüchtig ist die Welle;
Doch ach, sie schwanden, und es blieb die Quelle!

Baktſchiſarai des Nachts.

Aus den Moſcheen kehren heim die Frommen;
Muezzinruf bebt durch die Luft, die weiche;
Im liebesroten Weſten kommt der bleiche
Nachtkönig mit dem Silberreif geſchwommen.

Am Himmelsharem Stern' auf Sterne kommen;
Tief einſam irrt durch die azurnen Reiche
Ein träumend Wölkchen, wie ein Schwan im Teiche,
Mit weißer Bruſt, von goldnem Schein umglommen.

Zypreſſen hier, Moſcheen die Schatten recken,
Bergrieſen dort, Dämonen gleich zu ſchauen,
Geſchart um Luzifer, den Fürſt der Schrecken,

Im Zelt der Finſternis; die Blitze blauen
Um ihre Stirn; dort mißt die öden Strecken
Zu Roß der Beduin, der Wüſte Grauen.

Das Grab der Potocka.

Im Land voll Luſt und Lenz, o junge Roſe,
Verblühteſt du! Der Jugend Wonneleben
Ließ Faltern gleich, dich küſſend im Entſchweben,
Die Larven der Erinn'rung dir im Schoße.

Wie mag der Sterne Heer, das uferloſe,
Gen Polen hin ſo heller Glanz durchbeben?
Hat ihm den Glanz dein ſehnend' Aug' gegeben,
Eh' man es deckte mit dem Grabesmooſe?

O Polin! Einſam geh' auch ich zu Grabe!
Laß deinem Hügel weihen mich die Scholle;
Oft raſten Wandrer hier an ihrem Stabe,

Da grüßt mich Polens Laut, der ſeelenvolle,
Und horch! da ſingt ein ſangesreicher Knabe
Ein Lied von dir, als ob's mich tröſten ſolle!

Die Grabhügel des Harems.

Hier ruhn, die Allahs Hände zu ſich nahmen,
Des Liebeweinbergs Trauben, kaum entſproſſen,
Des Oſtens Perlen, frühe ſchon umſchloſſen
Im Meer des Glücks von Sarges Muſchelrahmen.

Im Hain, wo ſie zur ew'gen Ruhe kamen,
Ein Turban winkt, von ſtarrem Licht umfloſſen,
Ein Banner für des Schattenheers Genoſſen;
Rings auf den Steinen Spur von Giaurennamen.

O Edenroſen! An der Reinheit Quelle
Nie durft' euch des Ungläub'gen Blick entweihen,
Streng barg die Sitte eure zarten Hüllen;

Nun wagt ein Fremdling ſich auf dieſe Schwelle,
Von mir geführt; mög's der Prophet verzeihen!
Ich ſah mit Tränen ſich ſein Auge füllen!

Baydary.

Dem Sturm die Zügel! meinem Roß die Sporen!
Daß Tal und Fels und Wald in Windesſchnelle
Vorübergleiten wie im Strom die Welle,
Bis ich im Wirbel völlig mich verloren.

Und jagt mein Roß und ſprüht aus allen Poren,
Und ſpreitet Dämm'rung ihre Dunkelhelle,
Dann ſchaut mein Auge wie in trüber Quelle
Tal, Fels und Wald, vom Zaubertraum beſchworen.

Die Erde ſchläft, nicht ich; herabgeſprungen
Bin ich zum Strand, die Woge naht, ich habe
Mich ihr entgegen ihr ans Herz geſchwungen,

Daß ſie den Geiſt mir ganz in Nacht begrabe,
Gleich einem Schiff, von Wirbelflut verſchlungen,
Ihn einen Hauch lang nur Vergeſſen labe.

Aluſchta des Tags.

Der Berg zieht weg des Nebelzelts Gardinen;
Die Flur läßt rauſchend Morgenpſalme klingen;
Wie des Kalifen Betkranz ſich entringen
Dem weh'nden Wald Granaten und Rubinen.

Die Wieſen blühn, und ſchimmernd über ihnen
Ein fliegend Blütenheer von Schmetterlingen
Wiegt ſich und webt in Regenbogenringen;
Zikaden rufen; ſummend naſchen Bienen.

Die Woge brauſt und kocht, in Blitzesſchnelle
Faßt ſie den nackten Fels mit wildem Griffe,
Es glänzt ihr Schaum wie Tigeraugen helle,

Sie ſtürzt und ſpringt aufs neu empor zum Riffe;
Und über Tiefen webt die leichte Welle,
Den Zug der Schwäne ſpiegelnd und der Schiffe.

Aluſchta des Nachts.

Vom Abend läßt der Tag ſich müd' verdrängen;
Die Weltenlamp' im Scheiden läßt die Zinken
Des Tſchatürdag in Purpurglanz erblinken;
Der irre Pilger lauſcht auf Waldesgängen.

Die Berge dunkeln; Nacht in Talesengen;
Die Bäche murmelnd faſt in Traum verſinken;
Die Lüfte ſchwelgend Wohlgerüche trinken,
Muſik der Blüten, reich an Wonneklängen.

Faſt ſchon iſt Wachen mir zu Traum zerronnen,
Da ſtreift ein Meteor die blauen Räume,
In Lüften ſprudelnd, wie ein Feuerbronnen.

Du gleichſt der Odaliske, lullſt in Träume,
O Nacht des Oſtens, und wen Traum umſponnen,
Weckſt du mit Feuerblicken neu zu Wonnen.

Tſchatürdag.

Mirza.

Dir küßt der Muſelmann die Füße bebend,
Du Maſt des Krimſchiffs! Tſchatürdag! Geweihter!
Du Minaret der Welt! du Himmelsleiter,
Von ird'ſchen Felſen in die Wolken ſtrebend!

Du wachſt am Himmelstor, den Schild erhebend,
Wie Gabriel, der hehre Gottesſtreiter,
Hüllſt in den Wolkenmantel dich, dir heiter
Sternſilber um den Wolkenturban webend.

Mag's wintern, mag die Sonne Glut entzünden,
Ob Giauren, ob Heuſchreckenſchwärme toben,
O Tſchatürdag, du ragſt auf feſten Gründen,

Ein Dolmetſch zwiſchen Erd' und Himmel oben,
Und lauſch'ſt, hoch über Volk und Land erhoben,
Nur, was der Herr dem Weltall will verkünden.

Der Pilger.

Ich seh' zu Füßen herrlich Land sich breiten,
Zu Häupten Himmel, vor mir holde Schönen!
Und will mein Herz sich doch nicht hier gewöhnen,
Flieht in die Fern' und in noch fernre Zeiten?

O Lust! Litthauens Wälder zu durchschreiten,
Voll Melodien, wie hier sie nie ertönen.
O Lust, zu wandeln bei des Moorgrunds Dröhnen,
Statt zwischen duft'gen Ananas zu gleiten.

Warum, o Heimweh, in mein Herz dich senken!
Warum, o Sehnsucht, machst du so mich zagen,
Um sie, die ich geliebt in Jugendtagen?

Der Heimat fern mußt' ich die Schritte lenken,
Doch wenn nun alle Blumen dort ihr sagen,
Daß ich sie liebe, wird sie mein gedenken?

Weg über den Abgrund in Tſchufut-Kale.

Mirza.

Nun bete! Los den Zaum! Die Blicke wende!
Hier muß dem Pferd der Reiter ſich vertrauen.
Das wackre Tier! Es mißt der Tiefe Grauen,
Prüft mit dem Huf des Abgrunds Felſenränder.

Schau' nicht hinab! Die Tiefe hat kein Ende,
Wie Kairos Brunnen, ohne Grund zu ſchauen;
Streck' nicht die Hand aus, darfſt dir's nicht getrauen,
Denn keine Flügel haben deine Hände.

Selbſt die Gedanken mußt du an dich halten!
Wirf nicht den Anker aus in ſolchen Schlünden,
Sonſt mit dem Anker wird das Boot verſchlungen.

Pilger.

Und dennoch ſchaut' ich — durch des Weltalls Spalten;
Doch was ich ſchaut', im Tod nur kann ich's künden,
Denn unausſprechlich iſt es ird'ſchen Zungen.

Berg Kikineis.

Mirza.

Siehſt du den Himmel blauen tief im Schlunde?
Das iſt das Meer! Siehſt du die Wogen decken
Den Märchenvogel, ſiehſt ihn rieſig recken
Weithin die Federmaſten in die Runde,

Daß er ein Eisberg ſcheint auf blauem Grunde?
Das iſt 'ne Wolke! Meer und Landesſtrecken
Hüllt ſie in ihres Schattens nächt'ge Schrecken;
Siehſt du den Flammenatem ihr im Munde?

Das iſt der Blitz! — doch ſtill! Ich überſpringe
Den Abgrund in des Roſſes vollſtem Feuer.
Du halt' bereit den Sporn! die Peitſche ſchwinge!

Und ſchau' da drüben jenes Felsgemäuer!
Glänzt dort mein Kolpak, dann ſei guter Dinge!
Wo nicht, iſt's hier für Menſchen nicht geheuer.

Burgruinen von Balaklawa.

O undankbare Krim! Im Schutt vergangen
Der Burgen Pracht, die Schmuck und Schutz dir gaben,
Wo nun nur Schlangen ihre Neſter haben
Und Raubgeſellen, ſchlimmer noch als Schlangen.

Inſchrift und Wappen unzerſtört noch prangen,
Doch das Geſchlecht, das ſie verherrlicht haben,
Liegt von Vergeſſenheit umhüllt, begraben,
Gleich einem Wurm im Rebenblatt gefangen.

Hier ſchuf der Grieche edlen Schmuck der Säulen,
Hier ſcheuchten Italiener den Mongolen,
Hier ſangen Mekkapilger fromme Chöre;

Nun heben Geier nur den Flug und Eulen,
Gleichwie in peſtverheerter Stadt aus hohlen
Turmluken wehn der Trauerfahnen Flöre.

Judah.

Ich lieb' an Judahs Fels gelehnt zu ſpähen,
Wie Wogen hier in dichter Schar ſich bäumen
Und drängen, dort zu Silberſchnee zerſchäumen,
In tauſend Regenbogen zu vergehen,

Sie aus der Tiefe heben ſich zu ſehen,
Wie ſie gleich einem Wallfiſchheer umſäumen
Den Strand, und wenn ſie ebbend ihn dann räumen,
Mit Perlen und Korallen ihn beſäen.

So, junger Dichter, wird vom Sturmesdrange
Der Leidenſchaft dein Herz im Buſen bange,
Du aber ſtimmſt die Saiten zum Geſange,

Verklärſt den Sturm zum Reigen edler Töne,
Und webſt aus deinem Leid das Lied, das ſchöne,
Den Kranz, mit dem die Nachwelt einſt dich kröne!

Nachtrag.*

Amor im Nachen.

Fahren wir froh im Nachen,
Himmel und Erde lachen,
La la ra la, la la la!
Reihen uns Paar zu Paaren,
Das war ein herrlich Fahren!
La la ra la, la la la!

Da tönt ein Stimmlein leise:
„Saget, wohin die Reise?"
Kommt einher geflogen,
Knäblein mit Pfeil und Bogen,
Wäre gern mitgezogen!
La la ra la, la la la!

Da hört man rings erwachen
Lieder und Scherz und Lachen:
„Laßt ihn in den Nachen!
Will er auf Herzen zielen,
Ei! laßt das Büblein spielen!"
La la ra la, la la la!

Liebeslied.

An hellen Tagen,
Herz, welch ein Schlagen!
Fa la la, la la, fa la la!
Himmel dann blauet,
Auge dann schauet,
Herz wohl den beiden
Manches vertrauet.
Fa la la, la la, fa la la!

* Die nachstehenden anspruchslosen Gedichte, die als Übertragungen aus dem Italienischen zu Gesängen des Gastaldi, Donati und Orazio Vecchi bezeichnet waren, haben sich nachträglich als Originalgedichte von Peter Cornelius herausgestellt.

Beim Dämm'rungsſchimmer,
Herz, du pochſt immer!
Fa la la, la la, ſa la la!
Sind auch zerronnen
Strahlen und Wonnen,
Herz will an beiden
Still ſich noch ſonnen.
Fa la la, la la, ſa la la!

Ward Nacht hinieden,
Herz hat nicht Frieden.
Fa la la, la la, ſa la la!
Schlummer mag walten,
Traum ſich entfalten,
Herz hat mit beiden
Zwieſprach' zu halten.
Fa la la, la la, ſa la la!

Tanzlied.

Wenn wir hinausziehn
Am Frühlingsſonntag,
Singend unſer Tanzlied,
Dann hüpft das Herz ſchon
Den jungen Mädchen;
Alle Burſchen freun ſich.
Leis hebt es an, doch mählich
Tönt es lauter, immer heller,
Schnell und ſchneller —
Bub und Maid im Blütenkranze
Fliegt zum Tanze,
Wenn das Lied ſo lockend anhebt:
La la la, la lara, la la la.

Ist wo ein Mägdlein,
Das fern dem Tanz blieb,
Weil der Liebste fern ist,
Dann vor der Heimkehr
Tönt ihr zum Ständchen
Hoffnung unser Tanzlied.
Es tönt so süß: „O Mägdlein,
Laß dein Zagen! Bald vergangen
Ist dein Bangen
Führt dich Lieb im Hochzeitskranze
Froh zum Tanze!
O, wie tönt es dann ins Herz dir:
La la la, la lara, la la la.

Ziehn wir dann heimwärts,
Und glänzt im Goldlicht
Waldespfad und Woge,
Dann grüßt noch einmal
Das Lied die Mondnacht;
Zauber übt sein Hauch dann.
Denn seht, o seht! am Stromrand
Welch ein Reigen!
Elfenleutchen, Wogenbräutchen
Sind gepaart im Mondenglanze
Froh zum Tanze,
Und nun tönt's wie Elfenmärlein:
La la la, la lara, la la la.

Zug der Juden nach Babylon.

Durch die Glut, durch die Öde
Treibt der Feind uns, der ſchnöde,
Ohne Raſt, ohne Labe
Hin zum Kerker, zum Grabe!
Ach! das Blut mancher Wunde
Träufelt nieder zum Grunde,
Eh' in Babel mit Banden
Hohn und Schmach uns umwanden.

Letztes Lied, halle wieder!
Dann zu End' alle Lieder!
Dann kein Wort, das uns grüßte
Von daheim, in der Wüſte!
Dann kein Hauch von den Hallen,
Die in Staub ſind zerfallen!
Keine Träne der Schmerzen,
Nur das Blut unſrer Herzen!

Nicht den Gott wagt zu nennen,
Den wir ſchaudernd erkennen,
Der gerecht uns gerichtet,
Der uns ſtraft, uns vernichtet!
Und ſo ziehn wir ins Weite
Nur den Feind zum Geleite,
Ew'ger Knechtſchaft entgegen,
Ohne Gott, ohne Segen.

Inhalt.

Seite

Vorbericht V
Einleitung IX

Lieder (1844—1874).

Seite

Ein höchstes Glück, das uns versagt . 3
Könnt' ich die schönsten Sträuße winden 3
Wieder möcht' ich dir begegnen . . 4
Ich möcht' ein Lied dir weihn 4
Mit Sirenenlippen lade 5
Wollt ich's in Liedern sagen 5
Ein Kuß 6
Glühwurm und Lerche 7
Fledermäuse 7
Die goldengelbe Ginsterblum' 8
Zog ich bei der Schnitterin 8
Blumenaugen 9
Wenn beim Wandern ohn' Erbarmen . 9
Schöne Meßnerin 10
Versteckte Liebe 11
Wiegenlied 12
Lenzeszeit, lustgeweiht 13
Du meiner Seele schönster Traum . . 14
Sonne und Regen 14
Dein Gedenken mir im Herzen . . . 15
Ganz erträglich 15
In deiner Nähe weil' ich noch 16
Totenfeier 17
Rosen möcht' ich gern dir brechen . . 18
So möcht' ich sterben 18
Wiederkehr? 19
Ihre ganze volle Seele 20
Du schöne Jugendzeit, o weh! 21
Löse, Himmel, meine Seele 22
Der trauernde Narr 23
Aus Eden 25

Seite

Ich schau' ein Vöglein hold 25
Wandrer, laß das Bäumlein stehn . . 27
Ich habe die Blumen so gern 28
Wie war mir dumpf und trüb im Sinn 29
Fang's ein, halt's fest, nimm's mit . . 30
Die Dichter möchten doch alle was sein. 31
Ich pflückt' im Wald einen Erdbeerstrauß 32
Golden Licht, lieb Gesicht 33
Du bist ein Maienglöckchen 33
Wandle allerwegen 34
Ich ging hinaus, um dich zu sehn . . 35
Fröhlich ist im Lenz ein Scheiden . . 35
Vor Zeiten 36
An die große Glocke hängen 37
Mein Herz ist wie befangen 37
Ein Schiff sank in die Fluten 38
Sie wissen, daß ich dich liebe 38
Sterne, die vom Himmel fallen . . . 39
Dumpfe, sehnsuchtsschwere Lieder . . . 40
Wirst du heiß, du Herz von Eisen . . 40
Feuer vom Himmel 41
Möcht' allein allen Schein 41
Blühst du in der Schönheit Zier . . . 42
Dichtergebet 42
Deinem Sterne einen Gruß 43
Willst Vater du es weise lenken . . . 44
Da du den Kuß gegeben 44
Ich ersehnt' ein Lied 44
Einsamkeit 45
Vom Himmelsgarten 46
Mächt'ger Sänger ist der Sturmwind . 47

Zu eignen Weisen (1845—1874).

	Seite
An dem Seegestade düster	51
Untreu	51
Veilchen	52
Wiegenlied	52
Schmetterling	53
Nachts	54
Denk du an mich	54
Vater-Unser.	
Vater unser, der du bist im Himmel	55
Geheiligt werde dein Name	56
Zu uns komme dein Reich	56
Dein Wille geschehe	57
Unser täglich Brot gib uns heute	57
Vergib uns unsre Schuld	58
Also auch wir vergeben unsern Schuldigern	58
Führe uns nicht in Versuchung	59
Erlöse uns vom Übel	59
Trauer und Trost.	
Trauer	60
Angedenken	61
Ein Ton	61
An den Traum	61
Treue	62
Trost	62
Liebeslieder.	
In Lust und Schmerzen	63
Komm, wir wandeln zusammen	63
Möcht' im Walde mit dir gehn	64
Weihnachtslieder.	
Christbaum	65
Die Hirten	65
Die Könige	66
Simeon	67
Christus der Kinderfreund	68
Christkind	68
An Bertha.	
Im tiefsten Herzen glüht mir eine Wunde	69
Sei mein!	69
Wie lieb ich dich hab'	70
In der Ferne	70
Dein Bildnis	71
Brautlieder.	
Ein Myrtenreis	71
Der Liebe Lohn	72
Vorabend	73
Am Morgen	73
Aus dem hohen Lied	74
Märchenwunder	75
Rheinische Lieder.	
In die Ferne	76
Botschaft	77
Am Rheine	78
Gedenken	78
Chorlieder.	
Freund Hein	79
Blaue Augen	79
Bußlied	80
An Babels Wasserflüssen	80
Jerusalem	81
Zu den Bergen hebet sich ein Augenpaar	81
Pilger auf Erden	82

Maria (1855).

Ave Marie	85
Eh' ich dich sah	86
Wenn Liebe zu mir dich beweget	86
Welch verborgner Sinn	88
Dürft' ich zeigen, dürft' ich sagen	88
Wenn deine Huld	89
Und hast du auch kein Herz dafür	89
Lenz	90
Laß mich deine Augen fragen	90
Und wenn ich ein Spinnchen	91
Daß es Frühling wird	92
Durft' ich dich nicht selber bitten	92
Abschied	93
Im tiefsten Herzen heg' ich einen Dank	94

Marie (1860—1861).

Marie	97
War dir ein Glück versagt? Nur Mut	100
In schöner, dunkler Dämmerstunde	101
Sie sprach: du sollst nicht sehen	101
Die Basen und Kaffeeschwestern	102
Mit Veilchen	103

	Seite
Es küssen Himmel und Erde	103
Hinaus in das Luftgeschmetter	104
Wie bin ich nun froh	105
Ich war zum Scheiden stumm bereit	106
Es lacht der Lenz, da lachst du mit	107
Ihr goldnen Schlüsselblumen	108
Danke!	109
Glockenblumen	110
Wie süß die Lieb' aus Blumen spricht	111
Freude, die Heilige	111
Da hatt' ich gestern einen Streit	113
Im Lenz ging mir ein Hoffen auf	114
Findest du denn noch Blüten	115
Ich liebe dich! So bleibt es	115
O ungestörtes Wonneleben	116
Legende	116
Gib mir nichts und gib mir alles	119
Nachts, wenn du in die Sterne schaust	120
Vergißmeinnicht	120
Die lichtblaue Kornblume	121
O Meer von Staub ohn' Port u. Strand	121
Wonne	123
Leutnant Mai	124
Mein Herz will dir dienen	126
Tempel der Liebe, du wonnige Braut	126
Die Glocke tönt noch lange fort	127

Bertha (1865—1874).

	Seite
Eine Stadt gab uns das Leben	131
Zu meinem Bildnis	131
In manchen Augenblicken plötzlich	132
Der Sehnsucht Träne mag ich stillen	132
Mit einem „Vergißmeinnicht"	133
O komm, meine Braut	134
In des Mais Zauberkreis	134
Stoßseufzer	135
Einmal noch in einem Liede singen	135
Ich singe nichts	135
Saug' dich polypenfest an mich	136
Der Mut, der wieder mir die Brust erhebt	136
Mit deinen Augen	137
Sei nicht mein Pünktchen auf dem i	137
Komm, o komm im schwarzen Kleide	138
Die Rose hat ihren Duft verhaucht	139
Die Lieb' hat keine Schrank' im Raum	139
Siehst du mir nur ins Aug' hinein	139
Als mit meinem Lieb ich ging	140
Eine Blume wollt' ich senden	140
Ich möchte zu Füßen liegen	141
Will sich einmal das Blättchen wenden	141
Meines Herzens stummes Grüßen	142
Liebeswonnen, goldne Bande	142
Ich sah zwei Schmetterlinge	143
Die Flamme singt	143
Blume still im Wald erblüht	144
Du pflücktest dir zum Blumenstrauß	144
Weil ich so lieb die Sterne hab'	145
Was auch der Glocke Ton euch sage	145
Wenn ich so sitz' in stillen Träumen	146
Nicht sing' ich Lieder laut und hell	146
Ich bin so fremd geworden	147
Schon grüßt auf dämmerndem Pfade	148
Gibt's im Himmel ew'ges Streben	148
Der Bach mit seinem Rauschen	149
Ich lag im stillen Zimmer	149
Nie einen Kuß!	150
Die Zeit, wo wir noch schmachten müssen	150
Wenn wir einst vereinte Funken	150
Wie das Dampfroß Feuergüsse	151
Eh' du mich liebtest	151
Mir wird's mit meinen Liedern gehen	152
Wirst du im vollsten Segen	152
Seiner Frau	153

Rosa und Feodor von Milde (1858—1865).

	Seite
Widmung	157
Mein Engelein	158
An meine Herrin	159
In Weimar	160
Meine liebe Herrin spricht	161
Erinnerung	162
Eh' nun Wiedersehn und Meiden	163
Mancherlei Fragen für meine Herrin	164
Umflort, gehüllt in Trauern	167
Ist mir denn aller süßer Klang verrauscht?	168
Es tat mir weh, den Klang zu hören	169
Die hellen Farben Rot und Blau	170
Blume im Verwelken spricht	171
Versäumnis	171
Ich warte beklommen	172
Wohin? Wohin?	172
Wenn ein Kind im Dunkeln bang	173
Hoffnung ist das Mägdlein dort	173
Wenn ein zwiefach Dasein hier auf Erden	174
Dein Wort, so herb es klingt, ist wahr	174

	Seite
Ich bin dir gut	175
Nachts	176
Wie haben gute Geister	177
Die großen Johannisfeuer	177
Und zürnst du mir und grollst du mir	178
Du heilig Bild, ich bete dich an	179
Nun ich um dich gezittert	180
Der Frühling kam!	181
Komm laß mich niederknien zu dir	181
Am Himmel hoch die ew'gen Sterne	183
Der Dichter ist zu mir gekommen	184
Gibt's ein halbes Händedrücken	185
Seit du gesagt dein strenges Wort	185
Auf deiner Seele Grund	186
Am 18. Mai	187
Aus des Freundes Leben	188
Ein Brief in Verse gebracht	189
Zur Holbeinschen Madonna	190
Da halt' ich deinen Brief	191
Aus Erinn'rung der Vergangenheit	192
Eines Rätsels Lösung finden	192
Als ich vor Jahren dich zuerst gesehen	193
Ich wollte, du dächtest einmal an mich	194
Du süßer, tonberedter Mund	195
Meines Glückes Sonne	196
Wär' ich dein Kind	197
Mir war, als ob mich Tod berührte	197
Ich wüßt' etwas, das stünde dir gut	198
Bitte an den Frühling	199
An Rosa von Milde	200
Die Veilchenzeit und die Rosenzeit	200
Daß eines Herzens Seligkeit	201
Mit Hebbels Rubin	202
München in den Weihnachtstagen	202
Wie du bist dachte Gott die Künstlerinnen	204
An Feodor und Rosa von Milde	205

Ein Sonettenkranz für Frau Rosa von Milde (1859).

Elisabeth	211
Senta	212
Elsa	213
Agathe	214
Euryanthe	215
Leonore	216
Genoveva	217
Teresa	218
Elisabeth	219
Comala	220
Alceste	221
Margiana	222

Aus Alt- und Neuweimar (1854—1861).

Weimars Volkslied	225
An Schiller	226
Franz Liszt	228
Friedrich Preller	230
Dem Genius	232
Beim Tode von Julius Reubke	233
An Liszt	235
An Franz Liszt. Silvester 1858	235
Der Fürstin Wittgenstein	237
Der Fürstin Wittgenstein	237
Wenn ich das Bild geschaut in stillen Stunden	238
An Prinzeß Marie von Wittgenstein	239
Der Prinzessin Marie von Wittgenstein Mit einem Blumenstrauß	240 241
Zum Namenstag	242
Zum Geburtstag	243
Zu einem Band indischer Sagen	244
Mit einer „Hochzeit zu Kana" nach Paul Veronese	244
An Reinhold Köhler	245
An Hans von Bronsart	245
An Hans von Bülow	216
Ins Album von Josef Cramer	247
An Hector Berlioz	247
Zu Beethovens Geburtsfeier	249
An Hoffmann von Fallersleben	252
An Franz Liszt	253
Im Löwengarten	255

Aus Wien (1859—1866).

Mit Efeublättern von Wiener Gräbern.	
Beethoven	261
Schubert	262
An Rosa von Milde in Weimar	263
Madonna von Palma Vecchio	264
Madonna von Murillo	265
Prolog zur ersten Tonkünstlerversammlung in Leipzig	266

	Seite
An Reinhold Köhler	269
An Friedrich Hebbel!	272
Toast auf Berlioz	273
Wie's daheim war	275
Zum 3. Oktober	276

Aus München (1865—1874).

	Seite
An Richard Wagner	281
An Cosima von Bülow	282
Der Fürstin Wittgenstein	282
An Reinhold Köhler	284
Zu Liszts Geburtstag	285
An Liszt	286
Prolog zu Beethovens Säkularfeier	287
Beethovenlied	291
Der deutsche Schwur	292
Nach Rüdesheim	294

Künstlerweihe.

Zu Richard Wagners sechzigstem Geburtstag. (Bayreuth, 23. Mai 1873.) 299

Poetische Tagebuchblätter (1844—1874).

	Seite
Aus dem Künstlerleben. Terzinen	317
Der müde Stern	321
Künstlertraum	322
An seine Mutter	325
Die lieben Sterne und 's Mütterlein	326
Ich schlag' dies Büchlein wieder auf	328
Du bist so schön	330
Ich möcht' es sagen, aber Worte meiden!	330
Des Herzens Saiten schweigen still	331
Zum ersten Lorbeerkranze	331
Selbstgespräch	332
Mit Schmerz nicht prahlen	333
Buntes Treiben — tolle Fahrt	333
Ach, werd' ich, was mir im Herzen	334
Stunden geben	334
Das Leben ist ein Burgverließ	335
Ich habe keine Titel	336
Herr Tantalus im Tartarus	336
Wie ist das Herz mir leicht und frei!	337
Es gibt so Stunden	338
Kritik	338
Wie mancher macht sein Testament	340
An Peter Cornelius	341
Nach dem Tode seines Schwagers	341
Zum Schluß	343

Poetische Übersetzungen.

	Seite
Prolog	347
Nicht die Träne kann es sagen (Th. Hood)	348
Der Wind, der wandernde Wind (Felicia Hemans)	349
Mein Liebchen ist nicht Heliotrop (Th. Hood)	350
Dich lieb' ich (Th. Hood)	351
Hirten Gesang (Lord Houghton)	352
Wir hielten treu zusammen (Carol. Norton)	353
Sie wallt in Schönheit wie die Nacht (Lord Byron)	354
Der Tag ist kalt und trüb und traurig (Longfellow)	355
Was trauern doch die Mägdelein (Irisch)	356
O, kennt ihr nicht Emmchen, die kleine? (Irisch)	357
Für meine Herrin (A. de Musset)	358
Ich nenne ihn nicht (A. de Musset)	359
Die Gefangene (Victor Hugo)	360
O komm im Traum (Victor Hugo)	361
Mein Kind, wär' ich König (Victor Hugo)	362
Gibt es wo einen Rasen grün (Victor Hugo)	362
Mazeppa (Victor Hugo)	363
Sommernächte. (Theophile Gautier.)	
Auf den Lagunen	268
Ländliches Lied	369
Der Geist der Rose	370
Sonette. 1—3 (Petrarca)	371
Englein hold im Lockengold (Bocella)	373
Des Brot ich ess', des Lied ich sing' (Fernan Caballero)	374
Ich habe den Jasmin begossen (Fernan Caballero)	374

Seite

Sonette (Adam Mickiewicz).

An Laura 375
Begegnung im Haine 378
Morgen und Abend 380
An den Niemen 381
Der Jäger 382
Resignation 383
An *** 384
Guten Morgen 387
Gute Nacht 388
Guten Abend 389
Visite 390
An den Visitenmacher 391
Abschied 392
Danaiden 393
Entschuldigung 394

Sonette aus der Krim (Adam Mickiewicz).

Die Akarnanschen Steppen 395
Meeresstille 396

Seite

Fahrwind 397
Sturm 398
Ansicht der Berge von den Keslowschen Steppen 399
Baktschisarai 400
Baktschisarai des Nachts 401
Das Grab der Potocka 402
Die Grabhügel des Harems 403
Baydary 404
Aluschta des Tags 405
Alutschta des Nachts 406
Tschatürdag 407
Weg über den Abgrund in Tschufut Kale 409
Berg Kikineis 410
Burgruinen von Balaklawa 411
Judah 412

Nachtrag.

Amor im Nachen 413
Liebeslied 113
Tanzlied 414
Zug der Juden nach Babylon . . . 416

YC 66378

RETURN TO ➔ **CIRCULATION DEPARTMENT**
198 Main Stacks

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS.
Renewls and Recharges may be made 4 days prior to the due date.
Books may be Renewed by calling 642-3405.

DUE AS STAMPED BELOW

JUL 2 1 2000		

FORM NO. DD6

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720-6000